Nº19 - Junio 2017
www.elchamberlin.info

El Chamberlin

Segunda época - ORCHESTRON

DIRECTOR:
Fernando Fernández Palacios

PÁGINA WEB:
www.elchamberlin.info

MAQUETACIÓN Y PORTADA:
www.universosparalelos.org

COLABORAN EN EL PRESENTE NÚMERO:
Victorio Calvo
Chema Chacón
Federico Luis Clauss Klamp
Fernando Fernández Palacios
Carlos de la Fuente
Eduardo García Salueña
Francisco Lozano
Francisco Macías
Paul Martín Simón
Rogelio Pereira
Philippe Renaud
Carlos Romeo

Bienvenidos a bordo de un nuevo viaje musical

————————————————

El Chamberlin está amparado por el portal Universos Paralelos (www.universosparalelos.org), que acoge, entre otros, los siguientes proyectos:

Radio Mirage
Radio independiente digital en apoyo de las músicas poco escuchadas en las radios comerciales (Rock Progresivo, Art Rock, Jazz, Folk…)
(http:www.radiomirage.org.es)

Revista literaria *Pélago*
(http://revistapelago.blogspot.com.es)

Revista *Oro Molido*
Publicación de improvisación libre, arte sonoro y nuevas músicas
(www.oromolido.com)



Fusioon
Minorisa (1975)
Ariola – 88.863-1

***Ebusus* (Suite)** 18:50
***Minorisa* (Suite)** 10:57
Llaves Del Subconsciente 8:06
I Parte: ***Mente***
II Parte: ***Cerebro***

Jordi Camp: bajo y voz.
Santi Arisa: batería, voz y flauta.
Marti Brunet: guitarra, voz y sintetizador.
Manuel Camp: piano, piano eléctrico, voz, Moog, órgano y Mellotron.

Letras: **Jordi Camp**

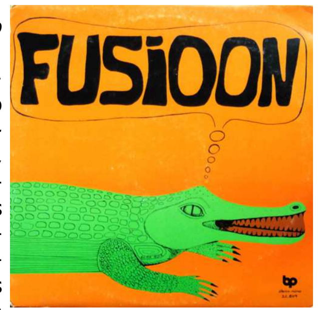
Pero volvamos a la música, esta mastodóntica suite que ocupa la cara A del LP transcurre entre el caos y el orden; entre la magia y la frustración, con multitud de pasajes que se intercalan en un collage musical no apto para todos los momentos pues dependiendo del día resulta maravilloso seguir esos quiebros musicales que ofrece la pieza pero otros días acabas perdiéndote en el caos de requiebros de la pieza. Los primeros minutos nos muestran aromas de **Gentle Giant** y **ELP** hasta que aparece una recitativa voz que desemboca en una desolada sección que nos lleva a una de las mejores partes del tema que bruscamente se ve interrumpida quedándonos con unos segundos de ruidos urbanos. La vuelta de la música con la primera aparición clara de la guitarra en dialogo con los teclados nos devuelve a los momentos mágicos y todo esto sucede durante la primera mitad del tema. La segunda parte de la suite sigue la misma línea con la aparición de melodías aparentemente más de origen tradicional y los ya mencionados cambios de ritmos, cadencias y sonoridades, podríamos seguir describiendo el tema, pero difícilmente podríamos reflejarlo de forma precisa. El final del tema llega abruptamente, casi sin aunciarse.

La segunda cara se abre con *Minorisa*, otra suite en este caso mas corta aunque con bastantes similitudes compositivas, ahora centrada en la población de Manresa. En los créditos de la reedición en CD se aclaraba la influencia en la misma de tres temas populares adaptados, *Marxa de la llum* y *Goig de la llum*, sobre la fiesta tradicional de la luz de Manresa surgida a raíz de una aparición mariana en 1345 y el tema utilizado en las procesiones de Semana Santa *Marxa dels armants*. El resultado es una nueva pieza con grandes momentos y constantes cambios, que según el oyente puede nuevamente resultar magnífica o deslavazada.

El cierre lo hace el tema, dividido en dos parte, *Llaves del subconsciente* aparentemente improvisado y de origen netamente electrónico y planeador donde **Marti Brunet** juguetea con los sintetizadores en un adelanto de sus nuevas inquietudes musicales,

El disco surgió cuando en Barcelona estalló la movida de Zeleste y **Fusioon** quiso integrarse en ella y busco la complicidad con el sello Edigsa pero su director **Claudio Martí**, según **Santi Arisa** les diría que su música era *imperialista*. Quedarse fuera de Zeleste sería el desencadenante de la separación. **Manel Camp** y **Santi Arisa** se convertirían en personajes claves del Rock Layetano y volverían a grabar juntos pero eso podría ser parte de otro *Náufragos en el Mar de los Metales*.

que era un extracto del tema final del disco, *Concerto Grosso*.



Volviendo al LP, este se publicaría nuevamente sin título, como ya hicieron el primero, y pasaría en el acervo popular a ser conocido como *Fusioon II* o *El del Cocodrilo*. Musicalmente mantienen la mezcla de sinfonismo, psicodelia y progresivo donde sigue destacando la sección rítmica de **Arisa** y **Jordi Camp**, los ágiles fraseos de **Brunet** y el virtuosismo de **Manel Camp**, espectacular con el órgano incorporando temas cantados y arreglos vocales. Nos encontramos ante una de las obras maestras de los 70 y no solo en el ámbito nacional. Sin duda nos hallaremos, y con mucha razón, con muchos aficionados que consideran este disco la cumbre artística de **Fusioon**.



La banda se decide a apostarlo todo por **Fusioon**, relegando otras ocupaciones en pos de hacer más conciertos y centrarse exclusivamente en el grupo. Ellos se sienten en un gran momento, tanto individual como colectivamente, con un gran disco del que se siente orgullosos.

Nuevamente volvería a formar parte de un festival mítico como fue el Canet Rock de 1975 que se celebró los días 26 y 27 de julio.

Manel Camp es por entonces un notable arreglista y como músico resulta espectacular tanto en el órgano como con los sintetizadores, **Santi Arisa** lleva un par de años siendo elegido el mejor batería del país en las típicas encuestas anuales de la prensa y **Martí Brunet** poco a poco se ha ido convirtiendo en un experto en electrónica incorporando un montón de aparatitos al sonido del grupo.

Todo parece ir sobre ruedas cuando fichan por Ariola de cara a grabar su tercer disco, que en esta ocasión lo harán en Madrid en los prestigiosos estudios Kirios de Madrid con **Enrique Rielo** ejerciendo de ingeniero de sonido.

El disco resultará el más ambicioso de la discografía de **Fusioon** facturando nuevamente una obra maestra conformada por tres extensos temas con multitud de desarrollos instrumentales e intrincados pasajes, para muchos muy superior al ya magnífico disco de *El Cocodrilo*, aunque no exento de voces discordantes que lo tachan de excesivamente pretencioso y deslavazado, más enfocado al ejercicio vacuo de virtuosismo que al resultado compositivo. Sin duda, cuestión de gustos. En mi opinión es un excelente disco digno de este *Náufragos en el Mar de los Metales*.

El LP se abre con el extenso tema *Ebusus*, que ocupa toda la cara A del vinilo. Uno de los antiguos nombres de la isla de Ibiza, que posiblemente debe su elección a reminiscencias vivenciales de aquellos veranos como banda residente de la discoteca Playboy. Ebusus, Ibsoum, Yebish, Pitiusa, Eivissa, Ebisos o Aivis son algunos de los nombres conocidos que han recibido en la historia las islas de Ibiza y Formentera y que aparecerán de forma insistente a lo largo del tema como un mantra vocal.

EDITORIAL

El 13 de enero pasado ***El Chamberlin*** publicaba en su cuenta de Facebook que tras siete años llegaba el momento de pasar a otra cosa, por lo que la revista cerraba, y en dicha cuenta la despedida final era: "Hasta la próxima aventura". La noticia, breve y escueta, produjo sin embargo un auténtico terremoto en el reducido mundo de su actividad (¡no, la noticia no llegó a televisión!) y en seguida se alzaron voces de todo tipo reclamando que el proyecto siguiera adelante. Sin embargo, la situación parecía tan firme que desde *Subterranea* incluso se dedicó un programa al adiós de la publicación, el cual contó con la presencia del fundador de la revista y alma de ella, **Carlos de la Fuente**.

Me consta que desde varios lugares el intrépido responsable de 19 números de ***El Chamberlin*** (18 más el nº 0) recibió respuestas variadas de ayuda para que la publicación no desapareciera, entre ellas la nuestra, y ante la negativa suya decidimos realizar una propuesta radical: hacernos cargo del fanzine. **Carlos de la Fuente** no puso obstáculo alguno e incluso fuimos testigos de sus dudas sobre lo acertado o no de haber dejado la revista (recuerdo, por ejemplo, su conversación conmigo el 4 de febrero con ocasión de la asistencia de ambos al concierto de **Asfalto** en La Riviera, donde el grupo madrileño celebró su 45º aniversario de vida). En este sentido, desde el primer momento -y a la hora de escribir las presentas líneas el compromiso se mantiene firme- nuestra intención al hacernos cargo de la revista es la de dejar la puerta abierta a **Carlos de la Fuente** para que, si en algún momento del futuro lo considera oportuno, se haga de nuevo con las riendas de la publicación.

La proverbial generosidad de **Carlos de la Fuente** y nuestra insistencia han logrado que a la hora de la edición del presente número él haya colaborado muy activamente en su realización. Suya es la maquetación, suya es la portada, de su pluma ha salido uno de los artículos que se publican y gracias a él muchas otras cosas del nº 19 de ***El Chamberlin*** han podido llegar a buen puerto. No obstante, parece que a partir del siguiente número nos dejará un poco más huérfanos o quién sabe si será que quiere que alcancemos la mayoría de edad y andemos por nuestros propios medios. Esto enlaza con el final del mensaje de Facebook con el que comenzaba este Editorial: "Hasta la próxima aventura", y es que por la cabeza de **Carlos de la Fuente** viene rondando desde hace un tiempo la idea de fundar otra publicación cuyas características me parece que no tiene del todo perfiladas pero que en cualquier caso, de materializarse, será por supuesto bien recibida. Y si ***El Chamberlin***, en su segunda época como ***Orchestron*** (nombre, por cierto, propuesto por nuestro habitual colaborador **Carlos Romeo**), llegara a sentirse en algún momento redundante con respecto a la futurible publicación, no nos temblaría el pulso a la hora de poner el punto y final.

El nº 19 de ***El Chamberlin*** (nos cuesta todavía llamarle ***Orchestron***), que tiene el lector en sus manos, se nutre en parte de textos que habían llegado a la Redacción antes de que se anunciara la suspensión de la revista. Todos han contado con el plácet de sus responsables para que fueran acogidos en esta nueva etapa. Globalmente, los contenidos tienen una evidente continuidad con los aparecidos en anteriores números, incluso prácticamente todos los autores son ya conocidos de los lectores habituales. **Carlos Romeo**, por ejemplo, no sólo rinde su particular homenaje a **Greg Lake** con un artículo dedicado a su papel en el inicio de **King Crimson** sino que también nos habla de **Cassix**, un fugaz grupo que duró ¡cinco días!; además, trata también acerca de tres discos publicados en 2016 por autores del norte Europa en el sello ECM y, finalmente, nos cuenta cosas del excelente guitarrista **Diego de Morón**, quien -aunque no lo parezca para algunos- sigue vivo y coleando.

Francisco Macías, por su parte, nos hace una crónica del concierto dado por el **Led Bib-Royal Northern College of Music** el 17 de febrero del presente año en Manchester y también nos habla del grupo malagueño **Frutería Toñi** a propósito de su nuevo disco, ***Tengo mis Días Buenos***. **Federico Luis Clauss Klamp**, que hasta el momento no se había prodigado mucho en ***El Chamberlin***, ha acudido a la cita con nada menos que cinco artículos más o menos breves que ha dedicado a **John Wetton**, **Bruce Springsteen**, **Phill Collins**, **Tony Banks** y **Peter Gabriel**. En el caso de **Paul Martín Simón**, nos hace una nueva entrega de su "Rock´n´Roll Fiction" con la siguiente inquietante pregunta como frontispicio: "¿Existió el trío **Bruford**, **Wakeman** & **Wetton**?". **Chema Chacón**, director de ***Oro Molido*** y colaborador fiel de ***El Chamberlin***, nos presenta una traducción de un texto de **Philippe Renaud** sobre Recommended Records, sello creado por **Chris Cutler** en 1978. **Rogelio Pereira** nos trae una entrevista realizada a **Guillem Roma**, el percusionista de los barceloneses **Herba d´Hamelí**, a quienes califica como herederos del rock layetano.

Otros contenidos del presente número son una oportuna revisión, realizada por el mexicano **Victorio Calvo**, del legado del grupo asturiano **Senogul**, incluyendo los proyectos realizados por miembros de dicha banda en solitario, y enlazando temáticamente con esto presentamos también una entrevista de **Francisco Lozano** a **Eduardo G. Salueña**, teclista de la mencionada formación. De **Eduardo G. Salueña** publicamos asimismo la traducción al español por obra de **Rogelio Pereira** de un conocido texto que vio la luz inicialmente como número 5 de los ***Cuadernos Progresivos de Gouveia*** y que lleva por título "Localismos y extranjerismos en el rock progresivo". Queda por mencionar una nueva entrega de "Náufragos en el Mar de los Metales", sección de **Carlos de la Fuente** que se ha centrado en esta ocasión en el análisis del disco *Minorisa*, publicado en 1975 y obra del excelente grupo catalán **Fusioon**, y finalmente una extensa reseña a cargo de **Fernando Fernández Palacios** del libro de **Julio Castejón** titulado ***Asfalto. Manual de uso***, publicación que salió a la calle en octubre de 2015.

El número está dedicado no solo a tres músicos recientemente fallecidos que han sido clave en la historia del llamado rock progresivo: **John Wetton**, **Greg Lake** y **Chris Square**, sino también y sobre todo a nuestra compañera chamberlinera y amiga **Julia**, fallecida debido a una larga enfermedad cuando el número se hallaba muy avanzado, que nos deja en nuestro corazón y en nuestras mentes el recuerdo de su simpatía, preocupación por todos y entrañable amor por su marido, nuestro también compañero chamberlinero y amigo **Miguel Ángel**, al que enviamos un caluroso abrazo. Los tres músicos mencionados y **Julia** son los protagonistas de la portada. Descansen en paz.

gresiva de Granollers celebrado los días 22 y 23 de mayo de 1971. Este festival ya ha salido varias veces en esta sección de náufragos ya que reunió a lo más destacado del momento en más de 20 horas de conciertos empezando el sábado a las 18 horas con el grupo **Sexto Sentido** y acabando a primeras horas de la tarde del domingo. En ese periplo musical, los segundos en subirse al escenario fueron los **Fusioon**, que interpretaron sólo cinco canciones pero que según las crónicas a la postre serían de los destacados del concierto, a pesar de ser desconocidos, sobre todo gracias a su versión del tema *Take Five* de **Paul Desmond** que alargaron hasta casi los 15 minutos.

A pesar de la calidad reflejada, tardarían aún un año en tener la oportunidad de debutar discográficamente y lo harían gracias a **Pepe Ortiz**, responsable de los estudios Gema, donde empezaron a grabar lo que a la postre sería su primer LP, que les presentaría a **Casas Augé**, director artístico del sello Belter.



El disco contiene ocho magníficas reinterpretaciones instrumentales de tema clásicos y populares españoles pasados por el tamiz del grupo y los modismos sinfónicos de la época, destacando la tremenda sección rítmica encabezada por **Santi Arisa** y los virtuosos teclados de **Manel Camp**. Las comparaciones con **Ekseption**, **Nice** o **Collegium Musicum** se hacen inevitables a pesar de la original propuesta de **Fusioon**.

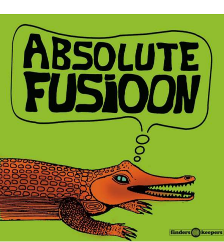
Aunque no se puede obviar la calidad del disco y el magnífico trabajo que contiene, la banda no acaba de explotar, pero sí le sirve para empezar a tocar por toda España. Si años atrás **Smash** y **Máquina!** se hicieron imprescindibles en todo festival que se preciara, ahora serán **Storm** y **Fusioon** los que tomen el relevo.

Del disco se publicaría un single con los temas que abrían cada una de las caras: *Danza del Molinero* y *Negra Sombra*.

Para seguir dando presencia a la banda, Belter editaría dos nuevo singles, esta vez con temas que no aparecerían en ningún LP. El primero contenía los temas *No Hay Habitación Para...* y *Ciclos*, editado aún en 1972, y el segundo ya en 1973 con los temas *Rapsodia Para Un Violín* y *Tocata Y Fuga* que durante mucho tiempo fueron una auténtica rareza hasta que en 2011 fueron publicados en el disco, de dudosa legalidad, ***Absolute Fusion***.

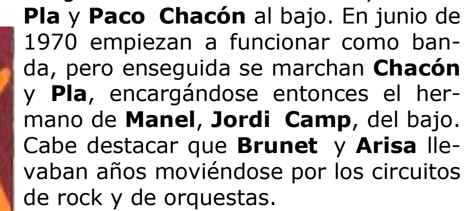






Sin embargo el nivel de ventas y de conciertos no funciona como se esperaba, la banda se ve obligada a trabajar en la discoteca Playboy de Ibiza durante los meses de verano y en el club Las Vegas de Barcelona en invierno, todo esto mientras cada vez más a menudo actúan como músicos de sesión.

A pesar de este ínterin, la banda saca tiempo para grabar un segundo LP, esta vez en los estudios Belter, con un nivel aún superior al de su debut, ahora con temas propios a excepción de un arreglo de **Tchaikowski**. La banda sigue con la misma formación y en LP presentarán en esta ocasión 5 temas, en general de mayor minutaje. Grabado en 1973, el disco se retrasaría en publicarse hasta el año siguiente saliendo un adelanto en single con los temas *Farsa Del Buen Vivir* y *Rondo Y Final*,



Náufragos en el mar de los metales
Minorisa de Fusioon

Carlos de la Fuente

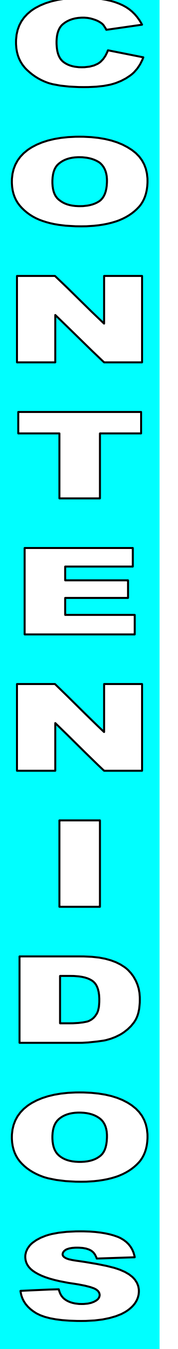
Formados en Manresa en 1970, **Fusioon** fueron uno de los grupos españoles más completos musicalmente y navegaron en las aguas de las principales bandas *sinfónicas* internacionales de la época, creando largos temas instrumentales en los que en muchos momentos incluían variaciones de temas clásicos y populares.

El grupo nace de las inquietudes de **Santi Arisa** (batería) y **Manel Camp** (teclados), quienes ya se conocían desde la adolescencia cuando al principio de los 60 habían creado un grupo de rock'n'roll. Tras unos años militando en orquestas **Arisa** empieza a barajar la idea de armar un grupo de corte progresivo, volviendo para ello a contactar con **Manel Camp**, que llevaba varios años estudiando en el conservatorio y completando la formación los guitarristas **Martí Brunet** y **Alfred Pla** y **Paco Chacón** al bajo. En junio de 1970 empiezan a funcionar como banda, pero enseguida se marchan **Chacón** y **Pla**, encargándose entonces el hermano de **Manel**, **Jordi Camp**, del bajo. Cabe destacar que **Brunet** y **Arisa** llevaban años moviéndose por los circuitos de rock y de orquestas.

Su primera oportunidad les llegaría casi un año después con su participación en el Festival Internacional de Música Pro-







CONTENIDOS



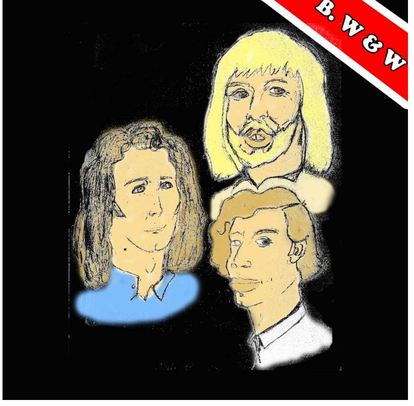
Gregory Stuart Lake
Dorset, Inglaterra
10/11/1947 - 07/12/2016

Texto: **Carlos Romeo**
Fotos: **www.greglake.com**

Con Greg Lake se dio inicio a King Crimson

Lo inolvidable, la justa fama de **Greg Lake**, proviene de haber sido uno de los tres miembros de **Emerson, Lake & Palmer**. Su papel como cantante, bajista, guitarrista, compositor y productor del trío no puede desestimarse, sobre todo en los primeros discos del grupo. Además hizo más cosas, en solitario o en compañía de otros.
Debido a la pérdida de **Keith Emerson** se ha escrito largo y tendido sobre **ELP** y por ello nuestro propósito con este texto no es hacer una revisión ni biográfica ni discográfica del músico. En cambio, vamos a escribir sobre su paso por **King Crimson**, un periodo breve pero fértil.
Si se pregunta a los diferentes miembros de la formación original del grupo sobre la fecha de su nacimiento la respuesta no queda clara. **Peter Sinfield** te dirá que fue cuando **Ian McDonald** cogió la letra de la canción *In the Court of the Crimson King* y escribió una nueva música para ésta (ya que hubo una primera versión de la misma escrita por **Sinfield** para su grupo **Infinity**). La otra interpretación de la historia, la más difundida, es que el grupo fue concebido en la cocina de la casa que ocupaban **Giles, Giles & Fripp** la noche del quince de noviembre de 1968, tras la única actuación televisiva del grupo. Esa noche **Michael Giles** y **Robert Fripp** perfilaron lo que iba a ser el nuevo grupo. Al día siguiente, **Fripp** obligó a sus compañeros a tomar una decisión al informarles que **Greg Lake** podría sustituir en la banda o bien a él mismo o a **Peter Giles**, por lo cual la solución quedó en manos del resto del grupo. La misma fracción que trece meses más tarde tomaría la medida de salir de éste. El resultado fue el conocido y **Greg Lake** se trasladó a Londres el dos de diciembre para sustituir a **Peter Giles**.
Fripp le conocía de antes, ya que provenían de la misma zona, tuvieron el mismo profesor de guitarra y habían colaborado (**Fripp** tocó su punzante guitarra solista en una pieza de uno de los temas que grabó uno de los primeros grupos de **Lake**, **The Shylimbs**). Durante el tiempo en que **Lake** fue miembro del grupo los dos músicos compartieron apartamento. Sin embargo, y pese al traslado de **Lake**, los ensayos de **King Crimson** no dieron comienzo hasta el día trece de enero de 1969.





Tras la separación de **King Crimson** en 1974, **John Wetton** es considerado uno de los mejores bajistas del rock, así como un notable vocalista.
Es una etapa donde empezó un periplo musical como "bajista de alquiler" muy cotizado tocando con **Roxy Music** con **Bryan Ferry** de vocalista o **Uriah Heep**. Pero **Wetton** aspira a liderar su propio proyecto y junto a su amigo en **King Crimson**, **Bill Bruford**, a la batería comienza a dar forma a un supergrupo junto al que fuera compañero de **Bruford** en **Yes**, el virtuoso teclista **Rick Wakeman**.
A mediados de 1976, tras la decepcionante aventura de **Wetton** en **Uriah Heep** comienzan a ensayar en un formato de trío con paralelismos con **E,L&P**. Pese que a musicalmente, lo que ha trascendido es que parecía funcionar, la compañía de **Wakeman**, A&M Records, no ve con buenos ojos que una de sus grandes estrellas, que para entonces estaba en proceso de grabar el disco ***No Earthly Connection***, aparque su carrera en solitario, y pone todas las trabas posibles. Cuando en octubre de 1976 el prestigioso periódico musical ***Melody Maker*** anuncia el grupo, apenas un par de meses antes de la edición del disco de **Wakeman**, A&M Records veta, precipitadamente, su participación en el grupo.
Pocos meses más tarde nos volveríamos a encontrar con **Wetton** y **Bruford** entonces junto al jovencísimo teclista **Eddie Jobson** y el guitarrista **Alan Holdsworth** formando el supergurpo **U.K.**
No sabemos cómo sonarían estos **B.W&W** pero **John Wetton** relata en el libro ***My Own Time: The Authorized Biography of John Wetton*** (1997) de **Kim Dancha** que llegaron a ensayar temas como *Thirty Years*, que aparecería publicado en el disco de debut de **U.K.** o *Beelzebub* que lo haría en ***Feels Good to Me*** (1978) del grupo **Bruford**.



Paul Martín Simón

Humphries (***New Musical Express***).
"Era una oportunidad de hacer cosas diferentes. Quería alejarme de mi pasado. Había canciones sencillas, algo de blues y una variedad en sonidos y arreglos" (**Peter Gabriel**).
Este disco marca un punto de inflexión en su carrera. **Peter** es el dueño de su destino. Un artista y/o compositor que debía ser respetado.
"Me llevó tres discos descubrir lo que me hacía diferente de otras personas, de otros músicos. Y este primer disco marca un primer intento" (**Peter Gabriel**).
*"Elegí a **Bob Ezrin** para producir el disco. **Bob** tenía su centro de trabajo en Toronto (Canadá). Estuvimos trabajando allí, con una selección de músicos que él nos recomendó y otros que yo aporté. Fue algo interesante ver cómo se podía trabajar. Solía ir en bicicleta para conocer Toronto. En esa época **Tony Levin** tenía pelo, lo cual puede ser difícil de creer"* (**Peter Gabriel**).
*"La carátula del disco fue hecha por Hipgnosis, con quienes había trabajado al final de la época de **Genesis**, particularmente **Storm** (**Thorgerson**) y **Peter** (**Christopherson**). **Storm** tenía un seco sentido del humor, que provocaba humor y alegría a su alrededor. Me gustaba trabajar con él. Es su coche el que aparece en la portada del álbum. Me gustaba la idea del agua, del blanco y negro, y del color azul..."* (**Peter Gabriel**).
*"La primera vez que salí a la carretera con otro grupo, distinto a aquel con el que había crecido e ido a la escuela (**Genesis**), fue una experiencia muy diferente. Algunos de los músicos profesionales debían viajar/volar a Nueva York entre las actuaciones para grabar anuncios publicitarios. Otros llegaron de ambientes similares al mío"* (**Peter Gabriel**).
*"Había mucha alegría. Recuerdo al percusionista **Jimmy Maelen** tristemente fallecido, un gran músico. Usaba dos enormes gongs detrás de su kit de percusión, que trataba con esmero"* (**Peter Gabriel**).
"El vídeo para Modern Love *fue realizado con el director **Peter Medak** (yo había visto la película* The Ruling Class *con **Peter O´Toole**). Se grabó en Shepherds Bush. Había escaleras mecánicas que nos trasladaban al futuro"* (**Peter Gabriel**).
"Posteriormente grabamos el vídeo de Solsbury Hill *con un amigo pintor llamado **Graham Dean**. Desafortunadamente no contábamos con muchos medios para hacer un vídeo en aquella época"* (**Peter Gabriel)**.
Aunque muchos grupos y artistas de los años 80 siguen en activo, **U2**, **Depeche Mode**, **Bruce Springsteen**, **Mike Oldfield**, por citar sólo algunos ejemplos, viene bien revisar sus comienzos para captar en ellos sonidos diversos y también para ver cómo han evolucionado.
Peter Gabriel I, aunque ha salido en vinilo, no lleva añadidos de tomas extras, demos, aunque s hubiera venido bien la edición de un directo de aquella época con el grupo que compuso ***PG II***. La intención de **Peter Gabriel** no es hacer caja.
Imagino que el próximo año tendremos la revisión de ***PG II***, si el *maestro distraído*, como yo le llamo, no edita un nuevo disco de canciones originales, aunque con **Peter** nunca se sabe.



El cambio de un músico por otro fue crucial. Si escuchamos las grabaciones de **Giles, Giles & Fripp** recogidas en ***The Brondesbury Tapes*** podemos discernir que en muchas de las piezas escritas por **McDonald** y **Fripp** con letras de **Sinfield**, y ejecutadas por ellos junto a los hermanos **Giles**, casi está ahí **King Crimson**. Aquello era un obvio antecedente de la banda e incluso parte de esas canciones acabaron siendo una fracción del repertorio del nuevo grupo, pero faltaba un elemento crucial, **Greg Lake**. Si se quieren ejemplos para ilustrar esto baste con comparar las tomas de *I Talk to the Wind* grabadas por **Giles, Giles & Fripp** y por **King Crimson**.
Ya en enero de 1969 los primeros ensayos debieron ser muy complicados ya que tuvieron que consolidar una banda por un lado y empezar a construir un repertorio por el otro. Se sabe que entre las primeras piezas ensayadas figuraban versiones, como la de *Lucy in the Sky with Diamonds*. Es menos conocido pero tocaron algún tema de **Giles, Giles and Fripp**, como *Erudite Eyes*, e incluso la bien conocida posteriormente y escrita por **Lake** *Lucky Man*. No, no hay grabaciones de nada de esto, lo cual es realmente una lástima.
El resto es historia. Sobre la base del repertorio construido en estos ensayos el grupo provocó una reacción impresionante con sus primeras actuaciones en directo, que cimentaron una fama bien merecida. **Greg Lake** se desenvolvía como un perfecto líder para el directo, un músico cuyo lugar natural para tocar era la primera línea del escenario, el foco de atención del grupo para el público. Era joven, pero con autoridad a la voz y el bajo; y con carisma, encanto y capacidad de seducción.
Luego llegó el primer álbum, sobre el cual no vamos a comentar nada porque hacerlo desvirtuaría este artículo y ésta es una obra bien conocida. Sin embargo, y éste es un hecho poco publicitado, aquellos que habían visto a **King Crimson** en directo se sintieron un tanto defraudados con su edición al darse cuenta de que algunas de las piezas más impactantes del directo no se habían grabado para el disco. Cierto es que no estaba *Mars*. Se han adu-



Robert Fripp, McDonald, Giles y Lake

cido dos razones para ello. La primera, la falta de permisos de los herederos de **Gustav Holst**. La otra, la de que no querían incluir una versión en su disco de debut. Sea como fuere, la ausencia de esta pieza hizo que incluir *Mantra* y *Travel Weary Capricorn* careciera de sentido. Con relación a **Lake**, en el álbum éste brilla como cantante en todos los temas y sobre todo en *Epitaph*. Ésta fue una interpretación memorable de una canción que nació a partir de una idea suya. Encontramos que el sonido de su bajo está algo mitigado, ya que hemos podido comprobar en grabaciones de archivo como ***Epitaph*** que su instrumento tenía mucha más presencia en directo. En cualquier caso, tanto la edición del material de archivo citado como otras ediciones físicas o digitales que DGM ha ido facilitando ayudan a perfilar tanto el papel de **Lake** en el grupo como el repertorio que o bien no entró en el álbum o se estaba creando para el futuro.

La gira americana de finales de 1969 fue determinante para el devenir tanto de **King Crimson** como de **ELP**. Pese a la presentación de material nuevo -*A Man, a City* (germen de *Pictures of a City*)-, las tensiones propias de la gira y el extrañamiento afectivo provocado por la misma desembocaron en la resolución de la salida de **Ian McDonald** y **Michael Giles** del grupo, pese al ofrecimiento de **Fripp** de irse él para mantenerlo unido. Básicamente, **King Crimson** se partió por la mitad. Cuando afrontaron los conciertos finales del grupo en el Fillmore West, en diciembre, todos ellos (incluido **Greg Lake**) sabían que aquello era el final de una era. Fue en esta época, ya que **The Nice** también tocaba en el mismo escenario, cuando **Keith Emerson** y **Greg Lake** tocaron juntos por primera vez haciendo una *jam* en una prueba de sonido. Por lo que sabemos aquello funcionó lo bastante bien como para que fuera clara la posibilidad de hacer algo más juntos. Los dos músicos ya se habían conocido anteriormente, al menos en el festival de Plumpton, pero ésta fue la ocasión que hizo historia.

En entrevistas posteriores **Lake** comentó que si sólo se hubiera ido uno de los músicos, **McDonald** o **Giles**, él no se habría ido de **King Crimson**. Él optó por la salida ya que en la siguiente fase del grupo nada pasaría sin la aprobación final de **Robert Fripp** y a él no le interesaba esa dinámica de trabajo. En cambio, con **Keith Emerson** se abría un mundo nuevo lleno de posibilidades. Así que **Lake** optó por este futuro. Cuando cada uno de ellos terminara con sus compromisos con bandas previas el nuevo trío se pondría en marcha.

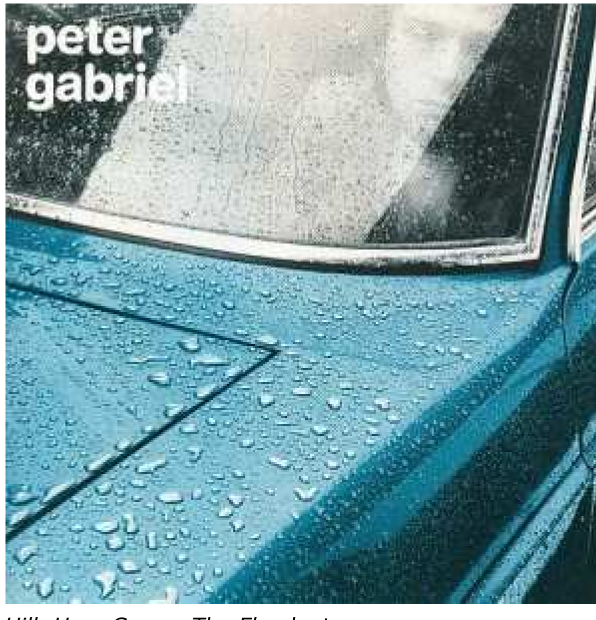
Por el lado de **King Crimson** hubo incluso fotos promocionales de **King Crimson** con **Fripp**, **Lake** y **Sinfield** antes de la decisión final. Nada más volver a Inglaterra empezó a grabarse el segundo álbum del grupo, donde participaron tanto



Fripp, Pete Sinfield y Greg Lake

40 AÑOS DE PETER GABRIEL I

Federico Luis Clauss Klamp



Se cumplen 40 años del que fue el primer disco de **Peter Gabriel** en solitario. Tras su salida del grupo **Genesis** era una incógnita la nueva producción del ex-vocalista.

Recuerdo que en los años 80, cuando contaba con 16 años tuve contacto con la música de **Peter Gabriel**. Desde un punto de vista personal ***PG III*** fue un proyecto rompedor, diferente. A sus dos primeros discos no les presté atención, ni a ***CAR*** (***PG I***), ni tampoco a ***PG II*** con producción de **Robert Fripp**. ***CAR*** (***PG I***) incluía canciones muy buenas que han estado en el repertorio de sus numerosas actuaciones y giras. *Solsbury Hill*, *Here Comes The Flood*, etc.

*"Este álbum fue mi primer paso como artista en solitario. El primer movimiento fuera de **Genesis**. Yo no estaba seguro de lo que saldría, pero ahí estaban los músicos que eligió el productor **Bob Ezrin** y que incluían a **Tony Levin**, **Robert Fripp** o **Larry Fast**. Aunque fue grabado durante varias semanas nevadas en Toronto (Canadá), recuerdo que las sesiones en el estudio eran excitantes. Muchas canciones las hicimos en vivo con una grabadora de 16 pistas. Fue agradable, intenso, con sobresaltos, pero contábamos con un gran grupo que hizo la gira conmigo"* (**Peter Gabriel**).

Peter estaba meditando cuál sería su futuro en la música tras la salida de **Genesis**. En principio se llamó **Peter Gabriel**, para luego recibir los nombres de PGI o CAR. Como dijo el crítico **Allan Jones** en el Melody Maker, *"no te dejes llevar por ideas previas, y piensa sólo en disfrutarlo"*.

El entorno musical del rock sinfónico pensaba que **Peter Gabriel** había salido de **Genesis** para cuidar el jardín o para tener un bebé; sin embargo el disco mostraba a un compositor, a un escritor de canciones que se alejaba de la dinámica de un grupo.

"Había algo a la vez extraño y accesible en este disco. Lo extraño eran canciones como Moribund the Burgermeister. Solsbury Hill*, más accesible, un tema de este disco que **Peter Gabriel** ha mantenido en todas sus giras desde entonces. Como en la vida, hay lo bueno y lo malo, pero siempre pesa más lo bueno"*, según **Patrick**

la ciudad de Madrid" tal vez se inspiraron en películas como ***West Side Story*** (p. 169).

Un tercer asunto puntual es el reconocimiento de **The Allman Brothers** y **Wishbone Ash** como "influencias primerizas" (p. 171) y el idéntico calificativo que reciben dos artistas tan dispares como **Joan Manuel Serrat** y **Miguel Ríos**: ambos para **Julio Castejón** son grandes (pp. 90 y 156, respectivamente). Por el contrario, la llamada Movida sale malparada ya que para él se trata del "ejemplo y paradigma de la fuerza que pueden llegar a tener los medios (algunos medios) puestos a engrandecer algo que no lo era" (p. 97).

Finalmente, un último aspecto que me gustaría traer a colación es el referente al carácter y la personalidad del autor del libro, y relacionado con esto sus ideas sobre la sociedad en que vivimos, etc. Acerca de su personalidad dice en su otro libro que "[s]in duda, la perseverancia me trajo al mundo. Puede que sea esa la génesis que incorpora a mi carácter tal rasgo: el de ser perseverante" (*Ahora…*, p. 36). Este rasgo sale a la superficie en el propio libro que comentamos en alguna que otra ocasión, así por ejemplo cuando habla de perseverar "con voluntad firme" (p. 176). Acerca de la nostalgia, una de las claves de buena parte de sus letras y música, señala que no hay nada malo en ella: "Sí que me parece más peligrosa la melancolía, esa es patológica" (pp. 208-9). Por otro lado, en su mente siguen anidando ideas de revolución, pero esta tiene en su mente un *modus operandi* distinto del que le guio durante sus años juveniles: ahora aboga por una "revolución individual" (p. 239), opinando que "[c]ada vez más gente emprende su propia revolución convencida que (*sic*), en el plano colectivo, nada o poco cabe esperar cara a revertir el modelo" (pp. 230-1). Además esa revolución individual por la que aboga debe ser de carácter intelectual: "[E]se cambio de rumbo sólo se hará posible partiendo de una revolución intelectual de carácter individual" (p. 187).



***Top Of The Pops*, 25 de marzo de 1970**

Greg Lake como **Michael Giles** a título de colaboradores. El primero aportó sólo su voz a todas las canciones del disco salvo a *Cadence and Cascade*, donde lo hizo **Gordon Haskell**. En cualquier caso existe una versión de este tema la voz de **Lake** de referencia y que ha aparecido en los últimos años. Lo primero que se editó fue el sencillo *Cat Food* y **Lake** apareció con una extraña configuración del grupo para grabar el *playback* de la canción para el programa de la BBC *Top of the Pops*. Con esta aparición y con estas grabaciones (cuyo pago fue parte del equipo de la banda) finalizó su relación con el grupo. En los primeros ensayos de **ELP** se trabajó con una versión de *21st Century Schizoid Man*, pero pasaron muchos años antes de que este tema se grabara por el trío o se tocara alguna vez en directo por éste. Del mismo modo, *Mars* sería recuperado por el trío en la época del álbum y grupo ***Emerson, Lake & Powell***, pero su versión fue mucho más próxima a la del compositor **Gustav Holst** que a la de **King Crimson**.

Fripp y **Lake** se fueron distanciando. En un primer momento **Fripp** sintió que el inminente **Emerson, Lake & Palmer** podría cumplir las aspiraciones del primer **King Crimson** y le pidió a **Greg Lake** que sondeara la posibilidad de incorporarse al proyecto, cosa que no sucedió, como es sabido. Hubiera sido curioso un grupo llamado **Emerson, Fripp, Lake, Palmer & Sinfield**; pero esto no estaba destinado a existir, pese a que al final **Peter Sinfield** trabajó para **ELP** más adelante e incluso el bajista y cantante tuvo un papel destacado en el único álbum del letrista, ***Still***. **Fripp** y **Lake** habían compartido muchas cosas y habían tenido esa "intimidad que tienen los hombres jóvenes con guitarras" –en palabras del guitarrista de **King Crimson**–, pero todo esto se fue enfriando. Famosa es la frase de **Fripp** sobre **ELP**: "Pueden parecer eléctricos pero son mecánicos". Por su parte **Lake** cuestionó la autenticidad de **King Crimson** tras 1969, aduciendo que **Robert Fripp** no había sido el motor del grupo y mencionando el papel de **Ian McDonald**. En su opinión **Fripp** se había apropiado del nombre de la banda para hacer otra cosa. También cuestionó el *modus operandi* de la era **Fripp**-**Sinfield** aduciendo que los artistas no pueden ser "alquilados". No obstante, fue **Lake** el que sugirió a **Andy McCulloch** como sustituto de **Michael Giles** (habían tocado juntos en **The Shylimbs**) y **Keith Emerson** quien sugirió a **Ian Wallace** después. En 1970 la relación siguió siendo buena y la rarefacción de la misma apareció más tarde. No obstante, es sabido que

Fripp ha logrado recuperar una buena relación con casi todos los miembros pasados del grupo. **Lake** le dijo que deberían volver a tocar juntos alguna vez, pero suponemos que como un acto privado, no un proyecto profesional.



Greg Lake y Robert Fripp

¿Hubo influencia de **King Crimson** en el trío? ¿Qué aportó **Greg Lake** a **ELP**? Vamos con las respuestas a esta pregunta doble. No encontramos "crimsonismos" obvios en **ELP**. Pero está **Lake** y éste influyó mucho en el **King Crimson** de 1969. Su aportación al nuevo grupo fue la misma que al anterior, sus propias capacidades y creatividad. En **King Crimson** todo estaba más amalgamado que en **ELP**, donde es más discernible el aporte individual. No obstante, el autor de la sección *Battlefield* de *Tarkus* viene de crear y tocar *Epitaph*. No nos extraña que llegara a citar su estribillo en directo antes de que el trío acometiera *Aquatarkus*. *The Sage* hubiera podido ser una buena base para una canción de **King Crimson**, hablamos de sensaciones nada más. El germen de *Take a Pebble* es anterior a **King Crimson** pero es una canción que este grupo no podría haber interpretado, con esa larga sección protagonizada por el piano.

El resultado final fue que hemos podido disfrutar de dos grandes grupos. Sólo podemos especular qué hubiera podido pasar si **McDonald** y **Giles** no hubieran decidido irse, si **King Crimson** hubiera sido un verdadero grupo en lugar de la dictadura benevolente de **Robert Fripp**. La primera época de **ELP** fue brillante, espléndida y llena de logros. Es decir, **Greg Lake**, en cuya memoria redactamos este texto, fue una figura clave entre 1969 y 1974, incluso esencial para el nacimiento, consolidación y desarrollo del rock progresivo, llamado sinfónico en España en aquella época. **Lake** creó más música con posterioridad, pero lo mejor ya lo había dado en aquellos cinco años. El mejor tributo que se le puede hacer es escuchar su música, que resulta ser un legado imperecedero.

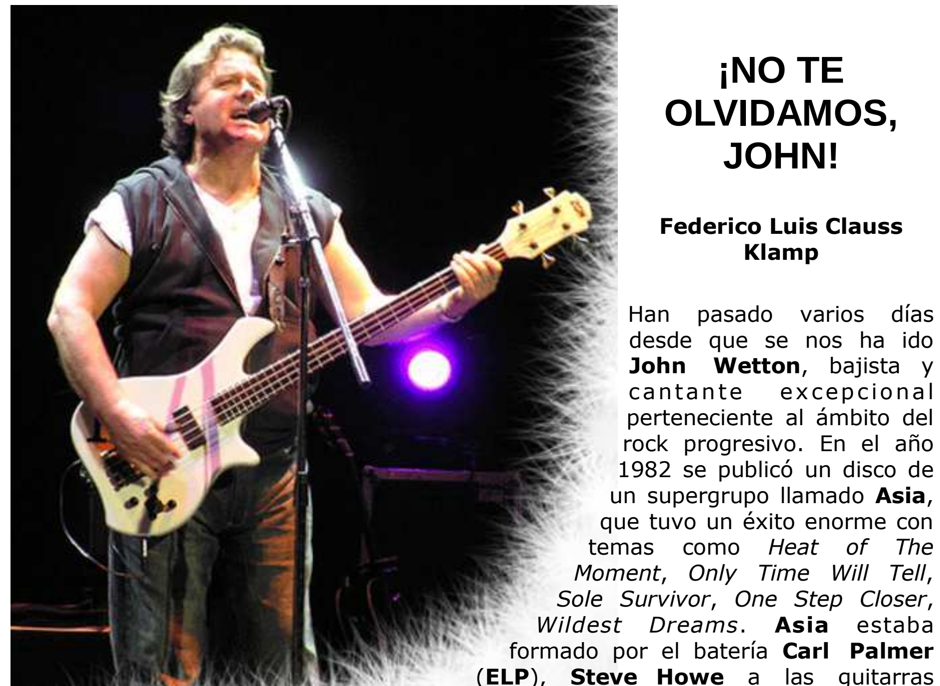
Artículo publicado originalmente en República Progresiva Fanzine (https://www.facebook.com/Repprog/), reproducido con permiso del autor con algunas correcciones de tipo formal

[28] "Aún" por "Aun" (p. 12), "Bad Finger" por Badfinger" (p. 17), "*folckie*" por "*folkie*" (p. 19), "acerbo" por "acervo" (p. 25), "que hay de cada uno" por "qué hay de cada uno" (p. 28), "aún así la hacen suya" por "aun así la hacen suya" (p. 31), "quienes eran los dueños de la calle" por "quiénes eran los dueños de la calle" (p. 32), "Don Quijote" por "don Quijote" (p. 36), "aún así" por "aun así" (p. 37, p. 43, p. 53, p. 121, p. 157, p. 192, p. 197), "Aún así" por "Aun así" (p. 54, p. 73, p. 87, p. 94, p. 95, p. 98, p. 159, p. 199, p. 206, p. 230), "*esnob*" por "esnob" (p. 43), "*leeds* por *leads*" (p. 48), "como jugábamos" por "cómo jugábamos" (p. 49), "Aún hoy" por "Aun hoy" (p. 49), "equalizada" por "ecualizada" (p. 50), "jamás supe cual" por "jamás supe cuál" (p. 57), "provocar en mi" por "provocar en mí" (p. 58), "de cómo se escucha" por "de como se escucha" (p. 59), "no sabe que dirección tomar" por "no sabe qué dirección tomar" (p. 61), "con que canciones" por "con qué canciones" (p. 69), "cuales pasarían" por "cuáles pasarían" (p. 69), "quien sabe por qué" por "quién sabe por qué" (p. 70), "cual de los dos" por "cuál de los dos" (p. 75), "para según que cosas" por "para según qué cosas" (p. 76), "Lewis Carrol" por "Lewis Carroll" (p. 77), "Diamons" por "Diamonds" (p. 77), "de donde viene" por "de dónde viene" (p. 78), "pensar quienes éramos" por "pensar quiénes éramos" (p. 81), "en el estribillos" por "en el estribillo" (p. 85), "de verás que no" por "de veras que no" (p. 86), "porque no decirlo" por "por qué no decirlo" (p. 87), "*Hasta cuando*" por "*Hasta cuándo*" (p. 88), "visito" por "visitó" (p. 89), "éste enorme músico" por "este enorme músico" (p. 89), "Green Peace" por "Greenpeace" (p. 92), "Paris" por "París" (p. 95), "como se vivió aquí" por "cómo se vivió aquí" (p. 95), "Organo" por Órgano" (p. 101 y ss.), "paterno-filial" por "paternofilial" (p. 105), "está" por "esta" (p. 111), "super divertido" por "superdivertido" (p. 112)"manager" por "mánager" (p. 116), "lo qué" por "lo que" (p. 116), "super rockero" por "superrockero" (p. 118), "una *riff* de guitarra" por "un *riff* de guitarra" (p. 118), "como quedó" por "cómo quedó" (p. 118), "está pieza" por "esta pieza" (p. 118), "Desparecido" por "Desaparecido" (p. 120), "*que se ira*" por "*que se irá*" (p. 126), "pero si" por "pero sí" (p. 128), "quien era yo" por "quién era yo" (p. 129), "opera" por "ópera" (p. 132), "cuando exactamente" por "cuándo exactamente" (p. 133), "hacia las funciones" por "hacía las funciones" (p. 137), "Me levante" por "Me levanté" (p. 138), "pereció" por "pareció" (p. 140), "siento como que si" por "siento como si" (p. 144), "de lo qué se ha" por "de lo que se ha" (p. 145), "de lo qué no" por "de lo que no" (p. 145), "estás cosas" por "estas cosas" (p. 145), "cuales irían" por "cuáles irían" (p. 146), "A penas" por "apenas" (p. 148), "del por qué" por "del porqué" (p. 150), "estremecedor como" por "estremecedor cómo" (p. 155), "es dónde vivo yo, dónde" por "es donde vivo yo, donde" (p. 155), "de el" por "del" (p. 156), "quienes somos" por quiénes somos" (p. 157), "bunker" por "búnker" (p. 157), "cuanto necesita" por "cuánto necesita" (p. 158), "como sonaba" por "cómo sonaba" (p. 159), "sé como presentarlo" por "sé cómo presentarlo" (p. 160), "Jimémez" por "Jiménez" (p. 161), "Quien les va" por "Quién les va" (p. 162), "Recuerdo como" por "Recuerdo cómo" (p. 167), "como encajamos" por "cómo encajamos" (p. 172), "comics" por "cómics" (p. 173), "como lo hacía" por "cómo lo hacía" (p. 174), "de como somos" por "de cómo somos" (p. 175), "aún cambiando" por "aun cambiando" (p. 177), "Danny Laine" por "Denny Laine" (p. 178), "barón" por "varón" (p. 181), "vimos como" por "vimos cómo" (p. 183), "cuanto tiempo" por "cuánto tiempo" (p. 183), "que pensaría" por "qué pensaría" (p. 186), "de quién" por "de quien" (p. 188), "crítica" por "critica" (p. 188), "Que difícil" por "Qué difícil" (p. 188), "Cuantas letras" por "Cuántas letras" (p. 188), "de donde venimos" por "de dónde venimos" (p. 190), "donde estamos" por "dónde estamos" (p. 190), "por que" por "porque" (p. 191), "Expres" por "Exprés" (p. 193), "como vivimos" por "cómo vivimos" (p. 194), "republicados" por "republicanos" (p. 196), "del por qué" por "del porqué" (p. 197), "de cual era" por "de cuál era" (p. 199), "que se contiene" por "qué se contiene" (p. 200), "No sé que pensaría" por "No sé qué pensaría" (p. 201), "cachet" por "caché" (p. 204), "en que momento" por "en qué momento" (p. 207), "aún siendo de" por "aun siendo de" (p. 207), "de quien somos" por "de quién somos" (p. 208), "quien hemos sido" por "quién hemos sido" (p. 208), "de donde venimos" por "de dónde venimos" (p. 208), "quienes realmente somos" por "quiénes realmente somos" (p. 208), "por que" por "porque" (p. 209), "Bíblico" por bíblico" (p. 209), "de cómo" por "de como" (p. 211), "no se si fue" por "no sé si fue" (p. 211), "Ob La Di, Ob La Da" por "Ob-La-Di, Ob-La-Da" (p. 213), "*como era Papá*" por "*cómo era Papá*" (p. 214), "maquetes" por "maquetas" (p. 214), "según que frases" por "según qué frases" (p. 218), "como hacerlo" por "cómo hacerlo" (p. 221), "atmosfera" por "atmósfera" (p. 228), "convencida que" por "convencida de que" (p. 230), "de motu propio" por "*motu proprio*" (p. 231), "así mismos" por "a sí mismos" (p. 233), "por donde resolverlo" por "por dónde resolverlo" (p. 236), "guión" por "guion" (p. 237), "quienes fueron" por "quiénes fueron" (p. 237), "que temas" por "qué temas" (p. 238), "cuales son" por "cuáles son" (p. 238), "Se que" por "Sé que" (p. 240), "la historia continua" por "la historia continúa" (p. 243), "en base a" por "basándose en" (p. 246), "Minimmog" por Minimoog" (p. 246),"flexible" por "flexibles" (p. 246), "él mismo creo" por "él mismo creó" (p. 247), "se mezclaran" por "se mezclarán" (p. 250).

[29] Otros errores o erratas advertidos son "que le preceden" por "que le siguen" (p. 34), "resulta ser es una forma" (p. 34), la utilización reiterada de la mayúscula después de los dos puntos, la falta de puntos (pp. 34, 44, 65) y la de concordancia de número ("los *set list*", p. 127), y el uso de formas diferentes para referirse a un mismo instrumento ("mellotrón" y "Mellotron", pp. 94 y 95, respectivamente).

olvido”, p. 216), en el otoño de 2012 se publicó otro disco de **Asfalto** con el título de ***Inédito*** que recogió “piezas que en su día se desecharon, temas que en algunos casos son simples maquetas de ideas desestimadas” (p. 206). Entre ellos está “Pregunta a mamá”, compuesto en la época de ***Corredor de fondo*** y que habría tenido buena cabida en dicho LP.
En junio de 2012 abandonaron **Asfalto Raúl Santana** y **Carlos Parra** (**Viti Ilarraza** había dejado el grupo en septiembre de 2010 y había sido sustituido por **Marcos Parra**). El último disco de **Asfalto** en fue ***El color de lo invisible***, comenzado a gestarse a fines de 2012 y publicado el 11 de septiembre de 2014 bajo la producción de **Paul Castejón**, hijo de **Julio** y otro miembro más de **Asfalto** en estos momentos, en cuyo contenido domina “el universo emocional del individuo” (p. 221). A estas alturas en la plantilla de **Asfalto** “todos somos fijos discontinuos, en espera de un mejor contrato laboral” (p. 222). El disco contiene un tema, “Lleno de rabia”, ajeno al tono general del álbum y en el que no participa **Julio Castejón**.
Finalmente, el último disco de **Asfalto** hasta el momento ha salido a la calle en febrero de 2017 (en el libro se decía: "[Y]a están hechas las maquetas de lo que deberá ser otro nuevo álbum", p. 221) y se ha titulado ***Crónicas de un Tiempo Raro***. Como celebración de los 45 años de existencia del grupo se está realizando una gira que ofreció el 4 de febrero un concierto en la madrileña sala La Riviera que ha sido grabado para su edición en CD y DVD y cuya aparición es inminente. Se titulará ***Sold Out***.
La primera conclusión importante que saca uno de la lectura del libro (y de *Ahora...*) es que **Julio Castejón** ha recurrido a las “resurrecciones” de **Asfalto** generalmente cuando las cosas le venían mal dadas desde el punto de vista económico. Esto no supone ningún menosprecio, en cierto sentido incluso es de alabar la actitud de continua apuesta por la música del grupo, que evidentemente es su pasión. En el libro confiesa que se siente “más cómodo escribiendo música que textos” (p. 87).
Desde el punto formal curiosamente aunque no se trata de un libro mal escrito desde el punto de vista estilístico[27], contiene numerosísimas erratas, errores ortográficos, etc. En nota doy una lista que no quiere ser completa aun cuando es bastante exhaustiva en lo referente a cuestiones sobre todo ortográficas[28] por si se produce una segunda edición y se quiere tener en cuenta.
En todas las canciones del primer LP se da como fecha de publicación abril de 1972, lo que evidentemente se trata de una errata por abril de 1978[29].
Hay diversas cosas puntuales que me han llamado la atención a lo largo de la lectura del libro y que quisiera señalar aquí. Una de ellas es la admiración que transpira a lo largo de sus páginas por **José Luis Jiménez**, para **Julio Castejón** una especie de ídolo cercano y de carne y hueso desde su juventud hasta nuestros días a pesar de los encontronazos habidos con él como consecuencia, sobre todo, del “carácter, a veces cambiante” de aquel (p. 178). El reconocimiento al antiguo miembro de **Asfalto** estaba ya presente en *Ahora…*: “[**Jiménez**,] de quien tanto aprendí” (p. 94), y tiene su raíz indudablemente en el respeto que **Jiménez** le causó como líder de **Tickets** cuando **Castejón** empezaba con su grupo **Hándicap**. Era, pensamos, el espejo en donde mirarse, el líder a seguir e imitar. Otra cosa que quiero tratar es la sorprendente referencia que hace **Julio Castejón** a ***West Side Story*** como “la comedia romántica urbana por excelencia” (p. 32). ¡Si ***West Side Story*** es una comedia, que venga Dios y lo vea, que yo me he quedado ciego! Hay otra referencia en el libro a ***West Side Story*** cuando dice que las pandillas juveniles “que surgieron en

[27] A pesar de que hay en ocasiones una incorrecta utilización de los puntos y coma (por ejemplo en las pp. 87, 89, p. 95) , o una mala sintaxis (véase a modo de botón de muestra la primera frase del último parágrafo de la p. 110), el uso de la construcción “en base a”, siendo preferible “con base en”, o expresiones chocantes como "una sónica diferente" (p. 40) o "parte climática central" (p. 42).



¡NO TE OLVIDAMOS, JOHN!

Federico Luis Clauss Klamp

Han pasado varios días desde que se nos ha ido **John Wetton**, bajista y cantante excepcional perteneciente al ámbito del rock progresivo. En el año 1982 se publicó un disco de un supergrupo llamado **Asia**, que tuvo un éxito enorme con temas como *Heat of The Moment*, *Only Time Will Tell*, *Sole Survivor*, *One Step Closer*, *Wildest Dreams*. **Asia** estaba formado por el batería **Carl Palmer** (**ELP**), **Steve Howe** a las guitarras (**Yes**), **Geoffrey Downes** (voces y teclados), así como JOHN WETTON (bajista y voz principal).
Asia surgió por la inquietud de unos músicos del rock progresivo que encontraron vida más allá de los 70. Por ejemplo, **Geoffrey Downes** procedía del grupo **The Buggles**, donde había trabajado con Trevor Horn. De **Yes** venía **Steve Howe**, y de **ELP**, su batería. Le dieron otro aire al sinfonismo, a la música progresiva.

¿Pero dónde inició su carrera John Wetton?

Empezó en el grupo **Family** (1971), y luego fue llamado por **Robert Fripp**, para una primera etapa con **King Crimson**, participando en 4 discos: ***Larks Tongues in Aspic***, ***Red***, ***Starless and Bible Black*** y ***USA***.
En esta época trabajó con **Brian Eno**, **Phil Manzanera** o **Brian Ferry**, incorporándose al grupo **Roxy Music** para una gira durante el año 1975.
Formó parte de **Uriah Heep**, trabajando con **Bill Bruford** y **Rick Wakeman** (**Yes**), y con **Bruford** formó el grupo **UK**.
Es en 1980 cuando publica su primer larga duración en solitario y en 1982 se une a **Palmer**, **Howe** y **Downes** para formar **Asia**. Participó en su disco homónimo, y en ***Alpha***, ***Astra*** y ***Aria*** entre otros. Su producción discográfica es muy extensa con más discos en



Palmer, Wetton, Bruford y Howe

solitario: ***Jacknife***, ***Voice Mail*** o ***Arkangel***. Continuó colaborando con **Phil Manzanera** y **Carl Palmer** formando el grupo **Qango** en el año 2000, e incluso con **Steve Hackett** (**Genesis**).

John Wetton en la última etapa de Asia

Es en el año 2007 cuando se reactiva la antigua formación de **Asia**, es decir **Palmer**, **Downes**, **Wetton** y **Howe**. Con esta banda realizan los siguientes discos: ***Phoenyx***, ***Omega*** y ***XXX***.
Aunque estos discos no tienen el éxito de su primer ***Asia***, son dignos representantes del rock progresivo. Sus giras y directos han sido muchos y buenos al cabo de los años. Dentro del rock sinfónico eran el estandarte de una generación de músicos que compartían sus ideas como vasos comunicantes, salían de un grupo para entrar en otro.
Pero vayamos a las canciones. De ***Phoenyx*** (2008) destacan *Never Again y Alibis.* En ***Omega*** (2010), **Wetton**-**Downes** escriben todas las canciones; en ***XXX***, llamado así por cumplirse 30 años de la publicación de ***Asia*** (1982), incluye temas tan fantásticos como *Face On The Bridge*. En 2014 sale publicado ***Gravitas***, donde **Wetton**-**Downes** llevan la composición de los temas, pero **Steve Howe** es sustituido por el guitarrista **Sam Coulson**. La conexión con **Yes** es evidente. El artista gráfico **Roger Dean** es el autor de las portadas de sus discos.
La desaparición de **Greg Lake** (**ELP**) y ahora de **John Wetton** (**Asia**), son unas bajas muy importantes. Se trata de músicos que en la esfera del rock progresivo o sinfónico habían sabido elevar la categoría de este estilo. ¡NOS HAN DEJADO UN GRAN LEGADO: SU MÚSICA!
No quiero terminar sin destacar algunas de las palabras que le han dedicado dos de sus grandes amigos, **Carl Palmer**, *"el mundo pierde a un Gigante de la Música; una persona amable creadora de melodías y letras que forman parte del acervo de la música popular. Era bravo e innovador, y llevó a **Asia** a alcanzar altas cotas musicales. Para aquellos que hemos trabajado con él su lucha contra el cáncer es todo un ejemplo. Hemos perdido su talento y su sonrisa"*.
Geoff Downes afirma: *"[P]erdemos a un amigo, a un hermano, a un miembro del grupo, a un gran colaborador en lo musical. Será recordado por su talento. Era especial por su forma de tocar el bajo; por su voz y por sus composiciones; por su sentido de la melodía y de la armonía; dotado de una gran inteligencia y un buen sentido del humor. Mucho de su vida personal ha sido reflejado en sus letras. Su corazón era la música. Personalmente era amable y generoso. Teníamos muchas cosas en común: el fútbol, la música de catedrales, la comedia, las novelas. Compusimos mucha música juntos, hasta hoy en día, empezando en el año 1982. **John Wetton** ha tenido que luchar mucho, contra el alcohol, en sus operaciones de corazón y ahora contra el cáncer.*
*Fuiste una gran fuente de inspiración. Estábamos planeando otro disco juntos, pero no pudimos acabarlo. **John Wetton** pensaba que era uno de nuestros mejores trabajos. Tengo esperanza de poder terminarlo, como un legado de lo que sentirse orgulloso…".*
La vida no será la misma sin ti. No hay palabras para describir tu pérdida. Eras apreciado en todo el mundo. *Es el final de una época para todos nosotros.* Pero sí tengo claro: **la música de John Wetton debe ser escuchada alto y claro**.
¡Descansa en Paz, Hermano!

Utopía, compuesto y producido por **Julio Castejón**, se abre con el tema homónimo, una *suite* de casi doce minutos de carácter progresivo, e incluye "Gente como tú", el corte más vapuleado por crítica y aficionados sobre el que **Castejón** intenta construir un cortafuegos al señalar que se equivocó al decidir que el estribillo se cantase a coro (p. 189). El siguiente reto fue la grabación de un disco en directo, lo cual se llevó a cabo el 3 de julio de 2009 y se publicó con el nombre de ***Al fin vivos***. Dice **Castejón**: "Fue una noche maravillosa, equiparable a la de aquellos fantásticos conciertos en el teatro Monumental de la capital finalizando los años 70", pero "los medios generalistas prácticamente no se hicieron eco de ello" (p. 203). Se tocó un tema inédito, "Luz de atardecer"[24]. Un año después comenzaron a escasear las actuaciones. **Castejón** propuso hacer otro disco pero descubrió "que algunos de mis compañeros no estaban muy por la labor de invertir esfuerzos en **Asfalto**" (p. 204) y decidió hacerlo por su cuenta. Se publicó en 2011 y se tituló ***Vía cortada al paraíso***, su tercer trabajo en solitario[25]. Por encargo de la compañía[26] en abril de 2011 se publicó un EP de **Asfalto**, ***Music***, con cuatro temas que no "tuvo mayor trascendencia pero sirvió, en todo caso, para apuntalar temporalmente una situación que se resquebrajaba por momentos" (p. 206). Asimismo, por iniciativa de **Jorge García Banegas** (**Julio Castejón** opina que el material "debió permanecer en el



Jorge García Banegas y Julio Castejón. Concierto 30º Aniversario de "Déjalo así". Viernes 6 de mayo de 2011, sala Live! Foto: www.thesentinel.es

[24] Intentó que participaran músicos que formaron de una u otra forma parte de la historia del grupo pero sólo consiguió que acudiera **Jorge García Banegas** (*Ahora...*, pp. 233-4).
[25] Otra versión de los hechos en *Ahora...*, p. 235: "Acabando el verano de 2010, **Viti Ilarraza** abandonó la banda. Se nos fue un gran batería pero entró otro equiparable: **Marcos Parra**. Tocaba adaptarlo y nos tomamos un tiempo para hacerlo. Tiempo que he dedicado a grabar el que es mi tercer disco al margen del grupo, que lleva por título: ***Vía Cortada al Paraíso***".
[26] *Ahora...*, p. 235: "The Fish Factory nos sugirió que grabáramos algo para entretener a los medios, es decir, para no dejar mucho tiempo sin generar noticias".

José Luis Jiménez, **Lele Laina**, **Enrique Cajide** y **Julio Castejón** juntos. Semanas después se anunció una gira de retorno de **Asfalto**, la ReTour 93, con estos últimos músicos mencionados, aunque los integrantes tuvieran ocupaciones profesionales aparte del grupo, y se pensó en grabar un nuevo disco en La Factoría con temas que en muchos casos habían sido probados en directo. **Enrique Cajide** supervisó el proceso de grabación de la batería pero fueron otros músicos los que tocaron dicho instrumento. El resultado, con el nombre de ***El planeta de los locos***, salió a la calle el 4 de julio de 1994 para gozo de la crítica, los fans y los propios músicos, que pensaban que **Asfalto** "volvería a situarse en la cima del rock nacional" (p. 183)[19]. Sin embargo, la gira que siguió a la publicación del álbum fue una ruina (sobre todo por falta de vías de promoción del disco, *Ahora...*, p. 212-3), reinó el desánimo y el último concierto, sin **Enrique Cajide** ya, lo dieron en septiembre de 1995. Piensa **Castejón** con el paso de los años que tenían que haber seguido perseverando, como hicieron otros grupos.

De nuevo la música pasó a un segundo plano y **Castejón**, dedicado entonces a su productora, pensó que "había llegado el momento de aparcar **Asfalto**, dejarlo dignamente en paz con toda su obra y su historia" (p. 184). Al cabo de los años consiguió sacar un disco en solitario, ***¿Hay alguien ahí?*** (año 2001, casi dos años después de su grabación), con un trío llamado **Los Trípodes**, y realizar la gira correspondiente "jugando en una liga inferior" (p. 185)[20], incluso publicó a principios de 2004 ***El corazón de la manzana***, su segundo disco en solitario con **Los Trípodes**, entonces en formato de quinteto[21]. A través de internet comprobó que el interés por **Asfalto** continuaba estando presente en la calle y en el otoño de 2007 retomó el nombre de **Asfalto** para un disco que había grabado con nuevos músicos bajo un proyecto denominado **Arihan**[22], pensando que "un **Asfalto** para el siglo XXI podría tener sentido" (p. 185). Esto produjo en el respetable división de opiniones, pero de cualquier forma el disco, ***Utopía***, salió a la calle en enero[23] de 2008 con el nombre de **Asfalto** y formato de quinteto tras más de un año de grabación discontinua en la casa de **Castejón**. Habían pasado doce años desde la publicación de ***El planeta de los locos***.



Julio y Paco Benítez de Los Trípodes, 2 de mayo de 2003. Foto: www.thesentinel.es

[19] En *Ahora...*, p. 212 se menciona un proyecto fallido de grabar un documental sobre la biografía del grupo. **Oñate** se negó a participar y **Guny** pidió una contraprestación económica por aparecer.

[20] A pesar de lo cual y como **Julio Castejón** estaba en el mundo de los negocios hispanoamericanos pudo publicarlo también en Colombia y distribuirlo por países aledaños (*Ahora...*, pp. 222-3)

[21] Sobre los avatares del disco véase *Ahora...*, pp. 224-7.

[22] Véase *Ahora...*, pp. 229-31. En la p. 231 dice **Castejón** que lo primero que le hizo pensar en la resucitación de **Asfalto** fue la opinión de **Nano Hervás**, bajista de **Casablanca**, al que le puso el máster de **Arihan** y obtuvo como respuesta que "tenía la sensación de que acababa de escuchar un disco de **Asfalto**".

[23] Febrero en *Ahora...*, p. 232.



Carlos Romeo

Hay conjuntos de música que tienen una carrera larga durante la cual han conseguido editar una serie de álbumes. Otros son grupos que solo logran publicar uno o dos álbumes antes de desaparecer. Otros ni siquiera grabaron. En el caso de **Cassix** nos referimos a un grupo que existió sólo entre el veinticinco y el veintinueve de julio de 1983, que nada más dio un recital y que adquirió un nombre sólo cuando **Chris Cutler** lo bautizó en 1986 con la primera edición de parte de su obra.

¿Tiene algún tipo de sentido escribir sobre este grupo? Creemos que sí, en tanto en cuanto es una demostración palmaria de que basta con una voluntad de trabajo para llevar adelante proyectos y hacer música nueva. Además, es parte de la historia de la música RIO y del rock italiano al mismo tiempo.

El saber quiénes fueron se resuelve con la etimología del nombre. **Cutler** juntó las primeras letras de **Cassiber** y las últimas de **Stormy Six**, generando así **Cassix**, tan sencillo como esto. Los integrantes de este conjunto fueron **Chris Cutler** (batería, percusión), **Franco Fabbri** (guitarra), **Umberto Fiori** (voz), **Heiner Goebbels** (teclados, acordeón), **Alfred Harth** (vientos) y **Pino Martini** (bajo).

¿Cómo se llegó a esto? **Cassix** existió en el contexto de un festival de música contemporánea fundado por **Hans Wener Henze** denominado *Cantiere Internazionale D'Arte* y que tuvo lugar en el castillo de Montepulciano, en la Toscana. **Luca Lombardi**, el programador del evento, le pidió alguna sugerencia a **Franco Fabbri**. Éste le propuso el empleo del estudio de grabación como laboratorio en un contexto de composición musical. La idea se concretó en un plan para conseguir un estudio móvil de la RAI para que un conjunto de músicos grabara durante una semana. La organización estuvo de acuerdo con la condición de que el grupo tocara ante los alumnos un recital con todas las nuevas composiciones.

La idea original de **Fabbri** al contactar con **Cutler** era formar una suerte de **Art Bears** italianizado con ellos dos junto a **Fred Frith** y **Umberto Fiori**. Finalmente la formación se concretó en el sexteto ya mencionado y sin **Frith**, ya que éste no pudo asistir.

Se pusieron a trabajar inmediatamente con una idea clara, se dividirían por parejas en todas las combinaciones posibles para crear las bases de una serie de temas. Una vez hechas éstas se las pasarían al resto de los músicos para que las terminaran por su cuenta. Se escribieron de esta manera unos quince temas. Estaban en el proceso de la creación cuando la organización del evento expresó cierta preocupación acerca del concierto. Esto hizo reflexionar al grupo, que dejó de trabajar en las piezas dejándolas con el grado de desarrollo conseguido hasta ese momento, y se pusieron manos a la obra con los ensayos de estas piezas de cara al recital. Pronto quedó claro que no tenían suficiente música, así que añadieron composiciones del repertorio de **Stormy Six** [canciones de ***Al Volo***], **Cassiber**, **Art Bears** y **Goebbels & Harth**. De esta manera, ni siquiera los alumnos del curso pudieron atender el aspecto de taller de la composición de la música. Finalmente se dio el recital a nombre de **Goebbels, Harth, Cutler, Fiori, Fabbri, Martini**; y fue grabado.

El dieciocho de octubre del mismo año, 1983, RAI 3 emitió a través de su programa

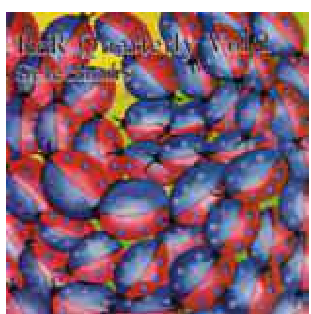
de radio *Un certo discorso* y presentado por **Pasquale Santolini** todas las piezas elaboradas durante el taller. Al día siguiente, en el mismo programa, se emitió el concierto. Éstas son las fuentes de las grabaciones no oficiales que existen de **Cassix** y que son localizables en la red. Señalemos aquí que *Un certo discorso* realizó un taller con **Robert Wyatt** en 1981, el cual fue publicado en 2009. **Fred Frith** también apareció en aquel programa en un momento dado.

Hubo que esperar hasta el seis de enero de 1986 para ver algo de todo esto editado y fue a través de Recommended Records con el elepé más revista ***Rē Records Quarterly Vol. 1 No. 3***, publicación que en su parte sonora incluía colaboraciones de **The Big Guns** (con **Cutler** y **Peter Blegvad**), **Biota**, **Robert Wyatt**, **Roger Tuner**, **Kontroll Csoport**, **Adrian Mitchell**, **Cassix** y los mexicanos **Nazca**. Lo que se incluyó de **Cassix** fueron siete de las canciones creadas en el taller.



Rē Records Quarterly Vol. 1 No. 3

Ya en 1991 Recommended Records incluyó cinco de estas piezas en el disco compacto ***ReR Quarterly Vol 1 – Selections***, que contó con material de **John Oswald**, **Duck & Cover** [interesante confluencia de **Art Bears**, **Cassiber** y **Skeleton Crew**], **Steve Moore**, **Cassix**, **5UU's** y **Biota**.



ReR Quarterly Vol 1 Selections

La última aparición discográfica de **Cassix** ha sido en el CD ***Collaborations*** de la caja de **Cassiber *1982-1992*** editada el veintidós de noviembre de 2013, y en la que se recuperan las mismas siete piezas de aquel ***Rē Records Quarterly Vol. 1 No. 3***.

Nos queda claro que este grupo, pese a ser una suerte de nota a pie de página en la historia del RIO y del rock italiano, merece una edición legal y en condiciones del material emitido en su día por la RAI, como ha sido el caso con **Robert Wyatt**.

Quizá no esté claro a qué sonaba **Cassix**. Quizá lo mejor es imaginarse la mezcla que implica su nombre, es decir la suma de **Cassiber** y **Stormy Six** para dar lugar, sobre todo en el recital, a esa especie de **Art Bears** italiano que fue la primera intención de **Franco Fabbri**. Busquen esta música y disfrútenla.



Artículo publicado originalmente en República Progresiva Fanzine (https://www.facebook.com/Repprog/), reproducido con permiso del autor con algunas correcciones de tipo formal

perteneciente al repertorio del grupo anterior a la grabación del primer LP[17]. Las colaboraciones con algunos de estos músicos, de una forma u otra, se prolongaron a lo largo de 1988 y parte de 1989 y dieron lugar a La **Rockorquesta Sport Club** (véase *Ahora...*, pp. 193-6) y posteriormente, en 1990, a un nuevo disco de **Asfalto**, ***Sólo por dinero***, que dejó de contar **con Jorge García Banegas**, **Enrique Cajide** y **Guny**.



Fotograma del videoclip "Maldito Gato"

La grabación de ***Sólo por dinero*** dio comienzo en el otoño de 1989 y se concluyó en abril de 1990, saliendo a la calle el 4 de junio de ese año a través de una nueva productora casera, Libélula Records, que tomó el testigo de la difunta Snif. Por primera vez un disco de **Asfalto** salió a la calle también en formato CD. Los *pads* de la batería de **Terry Barrios**, en opinión de **Castejón**, confieren al conjunto del álbum "una personalidad que evidentemente le aleja bastante de los discos anteriores", y las críticas recibidas por ello las considera "respetables" pero "injustas" (p. 149). El álbum, en palabras del propio **Castejón**, se alejó "un tanto de los atributos más rockeros que la banda había exhibido a lo largo de su historia" (p. 152) y sirvió para, con "Maldito gato", grabar el primer *videoclip* de la historia del grupo[18]. Además, "El lado oscuro de la calle" constituyó la última canción que **Terry Barrios** grabó para un disco, la cual sorprendentemente señala **Castejón** que se trata "de uno de los mejores temas que he tenido la suerte de grabar" (p. 156) y que la letra, de **José Luis Jiménez**, es una de las mejores "que nunca se hayan escrito" (p. 155). Incluyeron en el álbum una versión española de "The letter", la primera vez que **Asfalto** situaba en un disco un tema ajeno, el cual remite a los albores de **Asfalto** como músicos.



Terry Barrios, enfermo del hígado, tuvo que abandonar la gira de conciertos de 1990-1 y finalmente falleció el 14 de septiembre de 1992 con 38 años de edad. En diciembre se organizó un concierto en su memoria y tocaron juntos **Guny**, **Jorge García Banegas**, **Enrique Cajide** y **Julio Castejón** por vez primera desde 1987(*Ahora...*, p. 209). También actuaron

[18] Habían grabado en 1983 un vídeo LP (***Más que una intención***) bajo la dirección de **Alfonso Arteseros** (*Ahora...*, p. 212) que apenas tuvo comercialización.

Ante la modesta gira de 1984 (40 conciertos) un "nuevo cierto desencanto" volvió a instalarse en el grupo, y a los desacuerdos "normales" se sumó "un elevado nivel de intransigencia" y disidencia (p. 131). Se rompió con Aristos, la agencia de *management*, a primeros de 1985, lo que con el paso del tiempo **Castejón** considera un error. Siguieron grabando maquetas con un **Miguel Oñate** con el que se hacía difícil la convivencia[14].

A mediados de 1985, temiendo la salida del grupo de **Miguel Oñate**, **Castejón** propuso a los demás un proyecto de ópera rock llamado ***Psicópata***, pero la salida de **Oñate** se hizo efectiva a fines del verano "de una forma desleal" (p. 132)[15]. Su sustituto fue **Richie Benítez**[16], un argentino antiguo miembro de **Express** cuya inclusión le parecía a **Castejón** "una contradicción esperpéntica con alto riesgo de fracaso" (p. 132). Se dieron a la tarea de realizar otro álbum, ***Corredor de fondo***, para el que rescataron maquetas y compusieron nuevas piezas. Ante la escasez de dinero se grabó en el propio local de ensayo, al que bautizaron con el nombre de La Factoría, y se publicó en junio de 1986 editado por Snif, que había obtenido para entonces un cierto respiro económico (*Ahora...*, p. 186). Incluyó "Halley", una canción en la que coincido con **Julio Castejón** cuando señala que es buena y bella (p. 141), y la emotiva "Parque Sur".



El 5 de octubre de 1986, en un pueblo de la provincia de Ávila, se cerró un ciclo de la historia de **Asfalto** con el último concierto con **Richie** de cantante. El 22 de julio había nacido **Paul**, el tercer hijo de **Julio Castejón**, quien contaba entonces con 35 años (nació el 9 de junio de 1951). Considera **Julio** que el grupo entonces era un proyecto "desestabilizado por la concurrencia en él de músicos que para nada sintieron a **Asfalto** como algo suyo", apuntando directamente a **Richie** (p. 147). Sin embargo no se pensó en la posibilidad de volver a ser un cuarteto. **Juan Carlos del Palacio** y **Julio Castejón** trasladaron el estudio a una casa de El Molar (Madrid) y lo convirtieron en profesional, dedicándose a realizar producciones por encargo.

Julio pensaba en realizar un álbum bajo su nombre, pero finalmente en Snif se planteó la idea de homenajear el 15º aniversario de la fundación de la banda con nuevas versiones de los temas más populares del grupo. Las grabaciones arrancaron en mayo de 1987 con **José Luis Jiménez**, **Lele Laina**, **Terry Barrios**, **Jorge García Banegas** y **Guny** dispuestos y dieron lugar a ***Asfalto 1972-1987... 15 años de música***, publicado a comienzos del verano y donde se incluyó un tema inédito, "El teatro de la vida",

[14] A todo esto se unieron problemas económicos que se detallan en *Ahora...*, pp. 179-81.

[15] Esto se narra también en *Ahora...*, p. 183-4, aunque se dice que **Oñate** anunció su marcha para fin de año en el mes de mayo pero sólo aguantó hasta el final de septiembre. Para **Castejón** "es de lo más duro que he soportado a lo largo de la historia de **Asfalto**" (*Ahora...*, p. 184).

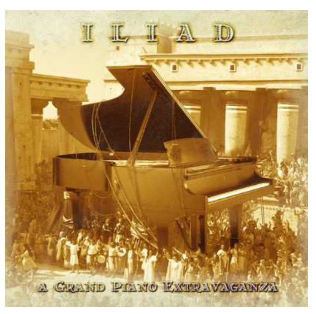
[16] Tras probar con **David Saylor**, un cantante británico que respondió a un anuncio que **Asfalto** puso en El País (*Ahora...*, p. 185).

[17] En 1986 se había producido un acercamiento entre **José Luis Jiménez** y **Julio Castejón** que dio como fruto principal la producción de éste de ***Ciudad de músicos***, disco de **Topo** editado por Snif (*Ahora...*, p. 188).

Eduardo G. Salueña, de Senogul a S.A.L.U.E.N.A.

El 18 de diciembre de 2016, **Francisco Lozano** entrevistaba a **Eduardo G. Salueña** en directo para el programa *Músicas sin Prejuicios* de Radio PRA centrándose en las composiciones externas a los discos de **Senogul** y adelantándonos los próximos proyectos. Este es el resultado de la entrevista

Francisco Lozano. Empezamos, por poner un punto de partida, con tu participación en 2010 en el proyecto de Colossus Project. Colossus había pasado de ser una revista de rock finlandesa a funcionar como discográfica elaborando discos conceptuales con artistas internacionales de rock progresivo, y concretamente participas en el doble CD titulado ***Iliad: A Grand Piano Extravaganza*** que incluía exclusivamente música de piano y en el que se incluyen dos piezas tuyas.



Eduardo G. Salueña. Pues sí, esa era mi tercera colaboración directa con ese colectivo que tan bien has definido de Colossus Project y concretamente este proyecto trataba de recrear el poema homérico de ***La Ilíada*** a través de distintas composiciones para piano. Cada pianista se encargaba de componer e interpretar una pieza que representase uno de los cantos de ***La Ilíada***. En mi caso me tocaron dos cantos porque yo llegué al final y no pude elegir, tocándome dos que eran de los más activos y belicosos con ataques de troyanos, ayudas de los dioses a guerreros, etc. con lo cual me tenía que enfrentar a componer dos piezas que tuvieran mucha violencia y épica en el piano.

¿Cómo se puede conseguir?

Estos discos están distribuidos por un sello discográfico bastante conocido como es Musea Records, por lo que se puede encontrar en muchas tiendas especializadas de toda Europa, pero fundamentalmente en la página web del sello, www.musearecords.com, están todos los discos del catálogo de Colossus.

¿Cómo empezó tu relación con este megalómano y excelso proyecto de Colossus?

Recuerdo que mi primer contacto con Colossus Project fue a través de un gran amigo, que es **Carlos Plaza**, que es el compositor líder de la banda **Kotebel** y recuerdo que ellos habían iniciado ya su colaboración con estos proyectos, entonces me pasaron el contacto de **Marco Bernard** que es el productor y un poco el artífice de todo esto y entramos en contacto para un primer proyecto en el que yo le hablé de **Senogul**, que estábamos en un punto que queríamos explorar nuevos terrenos a nivel de composición y precisamente el primer encargo que nos surgió fue acerca de música para cine.

Vamos a intentar ordenarlo cronológicamente para que los lectores se sitúen. Tu bautizo de colaboraciones con el proyecto Colossus fue integrando la banda **Senogul** aportando compo-



siciones en el disco ***Cani Arrabbiati. Opening Themes ... A Tribute*** (Musea Records, 2010). Este es un disco doble con arreglos y adaptaciones del universo cinematográfico italiano de los años 60 y 70.

Realmente los proyectos Colossus que nosotros conocíamos a nivel de oyentes eran todos familiarizados con el rock progresivo. A mí me llamó mucho la atención que como primer encargo no hiciesen uno que tuviese relación con la música del cine italiano de esos años. En este punto tengo que comentarte una anécdota, yo entendí mal ese encargo, el tema de los idiomas a veces es confuso. Yo entendí que lo que querían era una única pieza que contuviera cuatro temas diferentes de cuatro películas, cuando en realidad querían cuatro piezas. Así que fijaos, primer encargo mal entendido y voy y envío una suite, que finalmente fue lo que publicaron, porque hay que decir que les gustó mucho. Hicimos una suite donde había un composición de **Ennio Morricone**, en concreto el tema principal de *La Muerte Tenía un Precio* (1965), muy conocido y que nosotros llevamos a un terreno más experimental, seguía con una pieza de **Nino Rota** de la película *Casanova* (1976) de **Fellini**, que era así como un poquito psicodélico. Luego hicimos un giro hacia una composición de **Armando Trovaioli**, en concreto la que abría la serie de telefilmes dedicados a **Antonio Ligabue**, un pintor un poco excéntrico, y cerrábamos con el tema principal de *El Gato de Nueve Colas* (**Dario Argento**, 1971), también de **Ennio Morricone**. Este fue nuestro primer contacto con Colossus.

Luego siguió ***The Tales Of Edgar Allan Poe. A SyNphonic Collection*** (Musea Records, 2010). Un doble disco dedicado a la obra de **Poe** donde vuelve a colaborar **Senogul**.

Exactamente, además en ese año estábamos trabajando ya en lo que iba a ser nuestro tercer disco. Pero al poco de grabar nuestra primera colaboración, de la que acabamos de hablar, surgió la idea de hacer una segunda. Precisamente dentro de





el grupo a ser un quinteto (el primer concierto con **Oñate** lo dieron en noviembre de 1982 según *Ahora...*, p. 174), y se grabó ***Más que una intención*** durante tres semanas de marzo de 1983, el quinto disco de la banda, sin productor alguno y con un nuevo mánager: Aristos, la oficina de **Jesús Caja**, que llevaba entonces también el *management* de **Barón Rojo**. El trabajo se presentó públicamente en mayo del antedicho año[10] y se dieron muchos conciertos exitosos junto a los barones[11].

Sobre la incorporación de **Miguel Oñate**, destaco cuando señala **Julio Castejón** que no llegó "a presentarnos una sola idea musical, ni tan siquiera a nivel de esbozo" (p. 107)[12]. El siguiente álbum de **Asfalto**, ***Cronophobia***, se grabó en marzo de 1984, un año después que el anterior y en condiciones muy similares. Sorprende que **Julio Castejón** pensara que el disco iba a ser mejor recibido incluso que el anterior y que hasta el día de hoy no haya sido capaz de encontrar explicación al hecho de que no cosechara los resultados de ***Más que una intención***, si acaso que las segundas partes pierden el efecto sorpresa (p. 116). Claro que se comprende mejor dicho punto de vista si, por ejemplo, se repara en que opina que "Nada, nadie, nunca" "poseía una frescura y una dinámica perfecta" (p. 118). El disco ofrece



la primera composición musical de **Guny** publicada por **Asfalto**, "Contrarreloj", y pioneros experimentos con batería electrónica. A pesar de sus expectativas **Julio Castejón** reconoce defectos al menos en "El regreso" y en "Que siga el show". Realmente su opinión con respecto a ***Cronophobia*** es un tanto excéntrica: no piensa que fracasara por no gustarle a la gente, ni siquiera que llegara a fracasar (p. 131)[13].

[10] Tras madurar el *show* en una discoteca de Palma de Mallorca durante quince días, *Ahora...*, p. 177.
[11] **Asfalto** ofreció 68 conciertos en 1983 (*Ahora...*, p. 179).
[12] Tan sólo la letra de "La paz es verde" está firmada por **Miguel Oñate** (*Ahora...*, p. 176). En la p. 177 **Julio Castejón** señala que las radiofórmulas obviaron ***Más que una intención***, pero yo recuerdo que "Richi, estrella del rock" sonó en emisoras muy conocidas de ámbito nacional.
[13] Sobre ***Cronophobia*** habla en similar sentido en *Ahora...*, pp. 178-81.

punto de "insatisfacción" (p. 54) y es que habían suavizado "los aspectos más progresivos del repertorio en aras de conseguir temas más asequibles para su difusión en los medios" (p. 58)[5]. Por el contrario, ***Déjalo así***, el siguiente LP (y además doble) del grupo, resultó ser el más ecléctico de todos sin que hubiera premeditación (p. 70), consiguiéndose ello exprimiendo la creatividad a través de la exploración de diversas fórmulas (p. 83). En "Nada que decir", uno de los temas de ***Déjalo así***, participó **Lele Laina**.

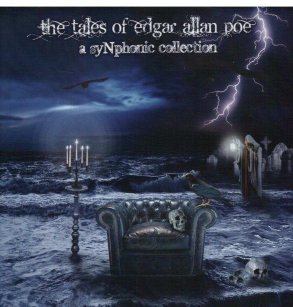


Piensa **Julio Castejón** que quizá las ventas por debajo de lo que el departamento comercial esperaba de ***Lo Mejor de Asfalto***, recopilatorio publicado en 1980 con sólo tres LPs en el mercado, pudo hacer que la compañía de discos considerara que había pasado el tiempo de **Asfalto** (p. 97)[6]. Como consecuencia, durante la gira del ***Déjalo así*** (42 conciertos en el año 1981 según *Ahora...*, p. 169) e inmediatamente después **Julio Castejón** señala que percibió que "comenzábamos a dejar de ser un grupo de criterio homogéneo. Se constataban algunas diferencias", aunque la relación entre los componentes seguía siendo buena (p. 98). A **Asfalto** le faltaba por contrato entregar un disco más a la compañía y ésta pidió por vez primera escuchar las maquetas antes de autorizar su grabación. El grupo grabó temas "definitivamente alejados del sonido progresivo que nos identificaba y del perfil que seguíamos mostrando en los conciertos" (p. 98), "material de desecho" (pp. 215-6) (ejemplos son "La carrera ilegal", "El futuro no está aquí", "Tengo vida" y "Un buzo en el jardín", publicados posteriormente en ***Inédito***)[7] y el resultado fue del desagrado de la compañía de discos[8]. El 27 de septiembre de 1982 **Asfalto** consiguía la libertad a cambio de renunciar de por vida a los derechos sobre las grabaciones de los primeros cuatro álbumes (en 2015 Sony reintegró esos derechos al grupo).

Sin ninguna oferta discográfica, se decidió crear un sello propio llamado Snif (Sociedad Fonográfica de los Incluseros Fonográficos) cuyos artífices fueron **Enrique Cajide** y el propio **Castejón**. Se compusieron temas nuevos, más rockeros, se decidió contratar a un cantante (**Miguel Oñate**)[9], pasando



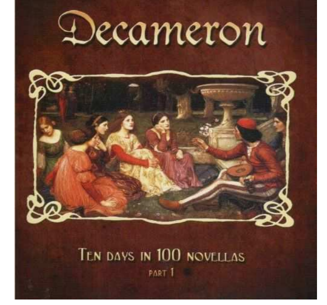
[6] En *Ahora...*, p. 168 piensa que es posible que la retirada de **Vicente Romero** de la producción del disco "tuviera directa o indirectamente mucho que ver en el cambio de actitud que la Compañía tuvo para con **Asfalto**".
[7] Sin embargo de aquellos tiempos data "El hijo de Lindbergh", que apareció en ***Más que una intención***, véase *Ahora...*, p. 176, y cuya gestación se remonta al verano de 1974.
[8] Esto se narra también en *Ahora...*, p. 172-3 y 176.
[9] Procedente del grupo **Trafalgar**, su entrada se narra en *Ahora...*, pp. 173-4.

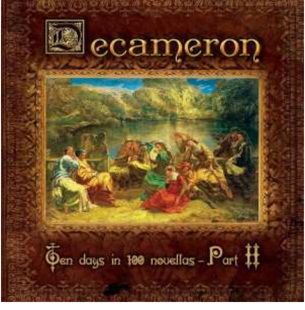


un libro dedicado al mundo de los relatos de **Edgar Allan Poe** que precisamente a nivel literario era algo que a nosotros nos llamaba mucho la atención. En este caso sí que pudimos elegir un relato en que basarnos, y elegimos *El Gato Negro* y entonces me acuerdo que todo el grupo lo leímos, hicimos una especie de puesta en común, estructuramos las partes, al final creo recordar que encontramos como 12 partes diferentes y entonces lo que hicimos fue cada uno componer algunas de esas partes. Por eso también el tema refleja un cierto eclecticismo porque en realidad todos fuimos compositores aunque luego entre **Pablo Canalís**, bajista de **Senogul**, y yo fuimos los que le dimos un poquito "barniz" y coherencia a la pieza. Pero me acuerdo que hicimos un tema concreto para el gato, otro para la muerte, etc. y ahora recuerdo que **Pablo**, que es un amante de encontrar sonidos de formas muy poquito convencionales, consiguió clavar el efecto del maullido del gato con su bajo a través de un pedal y que aparece por ahí reflejado en algunas partes de la pieza.

Después llegaríamos ya a la obra con la que hemos abierto esta entrevista, ***Iliad: A Grand Piano Extravaganza*** (Musea Records, 2010), también un doble álbum que incluía música exclusivamente de piano y que ya hemos comentado al principio de la entrevista el origen de las dos piezas que incluiste. Así que vamos a pasar directamente a lo último de estas colaboraciones con *Colossus*, que es una serie de colecciones de discos cuádruples inspirados en la novela *Decamerón* de **Boccaccio**, en las que en las dos primeras entregas participaste con **Senogul**, en el 2011 y 2014 respectivamente, mientras que en la última del 2016 lo haces como compositor e intérprete de tu actual proyecto **S.A.L.U.E.N.A**. Pero vamos a empezar por el primero: ***Decameron: Ten Days In 100 Novellas (Part 1)*** (Musea Records, 2011), en el cual como **Senogul** firmáis el tema *Sixth Tale*.

El título hace referencia a que es el sexto cuento del segundo día, de los diez días en que se ambienta el recitado de cuentos del *Decamerón*. Decir que esta fue la última pieza que grabamos con **Eva Díaz Toca** a la batería, luego ya cambiamos y entró **Rafa Yugueros** a la batería, y es una de las piezas más sinfónicas, próxima al progresivo más contemporáneo, a diferencia de alguna de las evoluciones previas de **Senogul** que nos habían llevado a experimentar más con otros instrumentos y otros registros, habiéndonos separado un poquito del rock. En este caso, la serie *Decameron* es una de las más destacadas, quizás, de Colossus Project, son tres discos cuádruples y decir que si tiene el oyente la oportunidad de ver uno de estos discos como objeto físico, la verdad es que es algo increíble ver todo el diseño artístico que tienen estos discos, obra de **Ed Unitsky**, que es un diseñador gráfico impresionante, y luego los libretos que llegan a tener 80 páginas, siendo verdaderas obras de







arte.
Por último retornando a la composición apuntar que el germen de esta pieza, porque se supone que la música va un poquito supeditada al texto en cuanto a la inspiración que tenemos que tener los compositores, y en este caso trata de la separación de una familia que por circunstancias trágicas, se piensa que el padre se le cree muerto, los hijos son secuestrados pero al final después de una serie de peripecias, que son las que marcan la historia, hay un reencuentro y eso al escuchar la pieza queda un poquito claro cuando el tema que sale al principio de alguna manera vuelve otra vez al final con unas connotaciones un poquito felices.

Pues si continuamos con esta serie de colaboraciones, tendríamos una nueva colaboración en ***Decameron: Ten Days In 100 Novellas (Part 2)*** (Musea Records, 2014), nuevamente con **Senogul** en el tema *Ninth Tale 5* , y finalmente el año pasado ya con tu proyecto que tienes entre manos **S.A.L.U.E.N.A.** participas en ***Decameron: Ten Days In 100 Novellas (Part 3)*** (Musea Records, 2016).

Bueno, la serie ***Decameron*** ya finalizó. Anteriormente ya habían hecho otra con ***La Divina Comedia*** que también les llevó como seis años y en esta de ***Decameron*** en el caso de nuestra segunda colaboración, la que mencionabas del año 2014, que para esa ocasión fue el cuento noveno, el *Ninth Tale* del día quinto rescatamos **Senogul** una pieza que habíamos compuesto para una formación que se llamó **Habitat**, que tuvo una pequeña vida mientras grabamos el segundo disco de **Senogul**, y era una formación que tenía un poquito de músicas del mundo y afrocubana en una etapa en que experimentamos un poco con otras músicas, también hacíamos cosas con danza oriental. Entonces cogimos esa pieza y la adaptamos al cuento con el que teníamos que trabajar, donde además curiosamente en la historia tenía mucho protagonismo un halcón, por lo que buscamos hacer una pieza, al contrario de la épica de otras piezas Colossus, que tuviese mucho componente muy tribal, muy orgánico, muy ritual, y entonces dejamos que todos esos componentes que estaban tan expuestos en **Habitat** salieran en **Senogul**.

A **Habitat** no los conocía yo, cuéntanos algo de esa etapa.

Habitat tuvo una vida corta, pero nos sirvió para experimentar con otros géneros, con danza, dimos bastantes conciertos, ya ahí tenían cabida desde versiones muy alargadas del **Miles Davies** más eléctrico hasta composiciones como ésta que rescatamos que tenía un poquito de influencias del **Santana** más percusivo, de **Hermeto Pascoal**, etc., ese tipo de compositores.

De todo esto que estamos hablando, ¿nos podrías decir cómo conseguirlo, ya sea en formato físico o digital?

Bueno pues sí, concretamente en España nosotros solemos trabajar mucho con una tienda que distribuye discos de rock progresivo y este tipo de material que se llama Discos Pat, que es una tienda de Málaga y que todo buen amante y coleccionista de discos de los años 70 un poquito alternativos pero siempre en onda progresiva conocen que tiene página web, que es discospat.net, pero para no hacer una excepción o hablar de una única tienda, decir que en la red todos los canales que distribuyan a la discográfica Musea Records, que es en bastantes tiendas electrónicas, se puede encontrar, y si no la más directa es www.musearecords.com, que es la discográfica.

Perfecto, cuéntanos lo de tu nuevo y excitante proyecto **S.A.L.U.E.N.A.** ¿Cuándo nació y lo más importante, cuándo podremos oír algo de lo que estás cocinando?

Realmente **S.A.L.U.E.N.A.** es un proyecto de estudio ahora mismo porque esta denominación surgió para firmar la última colaboración que realicé con la serie ***Decameron***, puesto que ya **Senogul** no seguíamos funcionando, y yo tenía una composición que quería adaptar para esta serie discográfica. Entonces, como era una com-

mismo año con la incorporación de **Lele Laina**. En octubre se casaron tanto **Julio Castejón** como **José Luis Jiménez**, naciéndole el primogénito a **Castejón** un año más tarde (esto lo sabemos por *Ahora...*, pp. 127 y 134).

Las cuatro primeras canciones editadas con el nombre de **Asfalto** y recogidas en los dos *singles* ya mencionados se grabaron por parte de un trío de bajo (**José Luis Jiménez**), guitarra (**Mario del Olmo**) y batería (**Pancho Company**) que contó como músico invitado con **Lele Laina** (y un anónimo pianista en la última de ellas), es decir, que la mitad del **Asfalto** del primer LP (**José Luis Jiménez** y **Lele Laina**) ya se encontraba en esos surcos.

Decidido **Julio Castejón** a ser músico profesional desde septiembre de 1976 (*Ahora...*, p. 137) y superando en 1977 más de 100 actuaciones (*Ahora...*, p. 141), en noviembre de dicho año se comenzó la grabación del primer LP de **Asfalto**, la cual llegó "justo cuando estábamos trabajando en una obra conceptual, una ópera rock" (p. 28) idea de **José Luis Jiménez** (*Ahora...*, pp. 143-6) de la cual "Quiero Irme-La Huida" constituía la obertura. **Julio Castejón** piensa que se equivocaron al abandonar la idea de la ópera rock (en la que se incluía también "Rocinante" y "La Isla del Amor", todas recogidas en el primer LP), y que es una pena que se "desestimara la finalización de la obra", opinando que habría sido más coherente "aparcarla y terminarla grabando más adelante en otro álbum" (p. 34).



Primera aparición de Asfalto en TV. *Aplauso* 27/08/1978 haciendo *playback* del tema "Capitán Trueno"

Sobre la decisión de **José Luis Jiménez** y **Lele Laina** de abandonar el grupo en la primavera de 1978 (narrada en *Ahora...*, pp. 146-9) **Julio Castejón** confiesa que fue para él un hecho "triste" que no quiere olvidar (p. 39)[3]. Un año, 1978, en el que **Asfalto** publicó dos LPs (***Asfalto*** y ***Al otro lado***) y ofreció casi cien conciertos, como señala el autor en la p. 53[4]. Siguiendo con las confesiones, **Castejón** reconoce que al escuchar en estudio el tercer LP, ***Ahora!!***, de 1979, se le quedó un

[3] En *Ahora...*, p. 148 **Julio** habla de "desleal proceder".
[4] En lo personal nació **Alejandro**, el segundo hijo de **Julio Castejón**, el 19 de agosto de 1978 (*Ahora...*, p. 153).
[5] En *Ahora...*, p. 160 dice que "hacía algunas concesiones y entregaba algunos temas con un formato más radiofónico".

La leyenda del heavy metal español, libros publicados en 2011 y 2013 respectivamente y de los que es autor **Mariano Muniesa**. Incluso ha visto la luz una monografía dedicada al rock urbano: ***La calle no calla!! Una historia del rock urbano en España***, de **Chema Granados**, que salió a la venta en 2009.

El ***Manual de uso*** que nos brinda **Julio Castejón** está compuesto por trece capítulos, aparte del prólogo, el glosario y el índice alfabético de canciones. Cada capítulo consta de una introducción que nos aproxima al ambiente y circunstancias en que surgieron las canciones y los discos que seguidamente se comentan. La ordenación fundamental del libro, sin embargo, la constituye la numeración correlativa (de 001 a 123) de las composiciones protagonistas, ordenadas por orden de publicación, composiciones que se incluyen en sus correspondientes capítulos. De esta manera, por ejemplo, el primer capítulo, "La Prehistoria", incluye el comentario de las cuatro primeras canciones (editadas en dos *singles*) que salieron con el nombre de la banda, todas anteriores a la llegada de **Julio Castejón** al grupo, y que reciben la numeración de 001 a 004. El autor ha procurado ser escrupuloso a la hora de ofrecer informaciones concretas sobre fechas, lugares, etc., y cuando no desciende a esos detalles generalmente es porque, como dice él mismo, algunos datos "son algo casi imposible de conseguir", recurriendo entonces a un "ejercicio de memoria pura" (p. 12).

En las siguientes líneas reconstruiré someramente la historia del grupo utilizando no sólo material del propio libro reseñado sino también de ***Ahora que me acuerdo*** (*Ahora...* en lo que sigue), ya mencionado. Por lo tanto, es una historia del grupo desde el punto de vista de **Julio Castejón**, algo que no por evidente conviene recordar. Es una lástima que el libro objeto de comentario no haga referencias a *Ahora...*, lo que dificulta la comparación de datos contenidos en uno y otro volumen, salidos ambos en definitiva de la pluma de **Julio Castejón**, dificultad aumentada por la ausencia de índices específicos en ambas obras.

Cronológicamente el recorrido del libro va de otoño de 1972, fecha de la aparición en Discos Acción del primer *single* con el nombre del grupo ("Jenny"/"Razones"), al 11 de septiembre de 2014, cuando vio la luz el disco ***El Color de lo Invisible*** a través de Imagine Music. Por lo tanto, estamos hablando de un período de 42 años, ahí es nada. Según narra el autor en el capítulo 1, antes del otoño de 1972 lo que después fue **Asfalto** se llamaba **Tickets** y había logrado sacar por mediación de Columbia un *single* ("El Rigor de las Desdichas"/"Someone Like You") en 1969-70. **Castejón** conoció a **Tickets** a fines de los años 60 cuando él comenzaba a tocar con un grupo llamado **Hándicap**[1]. Por su parte, el **Asfalto** que dio origen al primer LP de la banda no se formó hasta octubre de 1974 tras la unión de **Enrique Cajide**, **Julio Castejón** y **José Luis Jiménez** el mes de mayo anterior[2], y la formación definitiva sólo se completó al acabar ese

[1] Los orígenes de **Hándicap** se narran en *Ahora...*, pp. 96-103.
[2] La llamada de **José Luis Jiménez** a **Julio Castejón** se recoge en *Ahora...*, pp. 125-6

posición mía, lo que hice fue configurar una formación ex profeso para grabar la pieza donde hubo desde músicos asturianos a músicos americanos, finlandeses, etc. y entonces utilizamos este nombre para que de alguna manera se vinculase a mí como compositor. Mis proyectos actuales me tienen a mí, por supuesto, como compositor, porque tengo ahora mismo mucha música escrita que quiero poner en escena pero todavía tengo que hacer la selección de músicos, trabajarlo, ensayar… lo único que puedo adelantar es que tiene un formato parecido a la ópera rock, que es de las última cosas en las que he estado trabajando, y espero que a lo largo de 2017 esta música pueda ponerse en escena y grabarse con alto contenido en directo.

Qué bien, ya me estoy frotando las manos. Pero todo esto lo tienes un poco parado con otro proyecto que te tiene absolutamente absorbido, ¿no es cierto?

Sí, en este caso también es música, pero se trata de escritura musical, puesto que yo defendí hace dos años una tesis doctoral como musicólogo sobre rock progresivo. En concreto yo me dediqué a analizar gran parte de la producción que se había llevado a cabo en la España de la Transición, en concreto en la segunda mitad de los 70, primeros años 80 y sobre todo situado en tres comunidades autónomas, Galicia, Asturias y Cantabria. Esta tesis, que defendí en septiembre de 2014, ahora hace unos meses se ha convertido en realidad a través del proyecto de poder editarla en libro acompañado de un CD, por lo cual he estado estos últimos meses trabajando y ultimando la revisión de textos, la edición completa. Espero también que 2017 sea el año en que vea la luz.



En el número 15 de *El Chamberlin*, Rogelio Pereira realizaba una entrevista a Eduardo García Salueña a propósito de esta tesis doctoral



¿El libro cómo se va a titular?

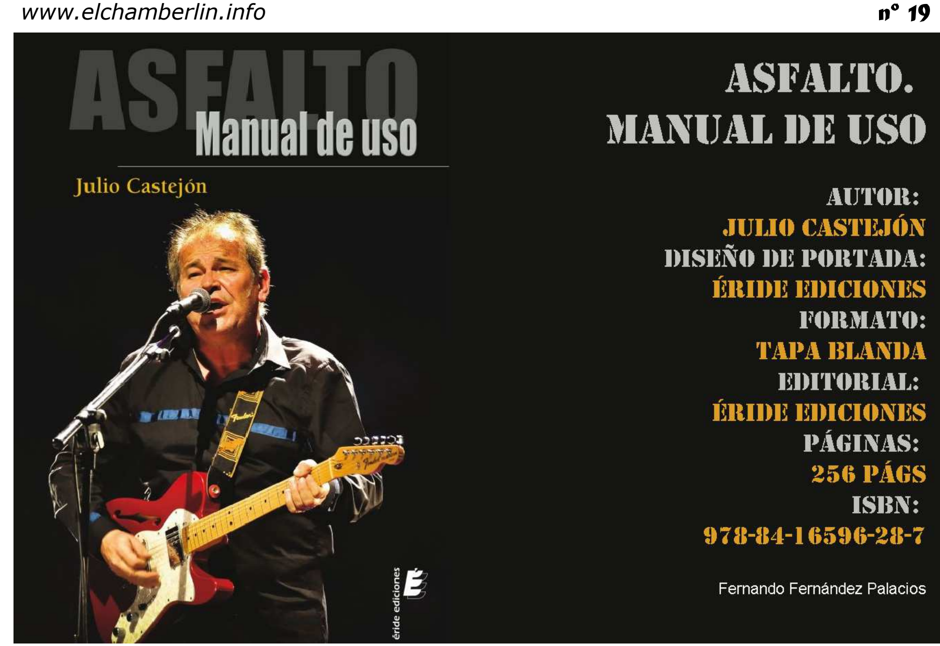
El libro tiene el título de la tesis, que digamos que es un título que como normalmente sucede en el marco académico, *Nuevas tecnologías experimentación y procesos de fusión en la España de la transición. La zona norte*, es muy largo, pero yo también he escogido un título que es de *Música para la Libertad*, que hace alusión al último LP que publicó **Bloque**, que es una de las bandas destacadas de las que hablo bastante profusamente, que eran de Cantabria y que sirve como idea de cómo se cocía la música en los años de la Transición, por lo cual el título que a mí me gusta dar es ese de *Música para la Libertad*.

Ya sabemos de tus proyectos, y nos has hablado de dónde comprar estas colaboraciones que hemos presentado, pero sobre ti, ¿existe en Internet o redes sociales vídeos, música, algún canal para seguirte y que puedan conocer en profundidad tus proyectos?

La verdad, confieso, que tengo mis proyectos muy desperdigados, no tengo una página web como tal, ahora mismo estoy trabajando en tener una página donde se aglutinen todos mis proyectos tanto musicales como musicológicos, también espero que para 2017. Oye son muchos deseos para 2017, espero que se cumplan todos. De momento intento divulgar y acercar todo lo que estoy haciendo a través de mi facebook, que se me puede encontrar muy fácilmente buscando **Eduardo García Salueña**, ahí aparezco con una foto de un personaje de **Charly Brown** que a mí me gusta mucho tocando el piano, y también en YouTube intento divulgar algunos de los vídeos en los que estoy un poco más cercano a la figura de productor. En este medio mi canal es Saluedu1.

Bueno, **Eduardo**, pues vamos a tener que ir acabando, es una pena porque es muy interesante todos los proyectos que nos cuentas, pero para cerrar la entrevista vamos a hacerlo volviendo con tu última colaboración para Colossus en ***Decameron: Ten Days In 100 Novellas (Part 3)*** como **S.A.L.U.E.N.A.**, proyecto del que deseamos tener noticias pronto y donde participas con el tema *Ahead of Fortune*. Para despedirnos cuéntanos algo sobre este tema.

Pues este tema incluye la letra de un músico americano con el que ya he colaborado en otro proyecto que se llama **The Samurai of Prog** que también está de alguna manera relacionado con Colossus Project. Me refiero a **Steve Unruh** y la verdad que es un multiinstrumentista compositor, vocalista, guitarrista, violinista, la verdad es



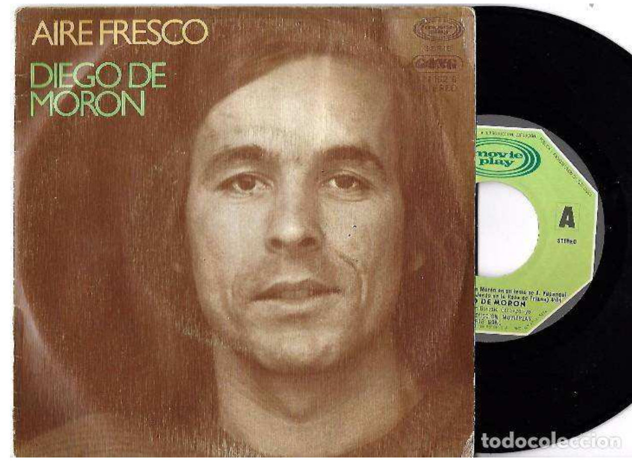
ASFALTO. MANUAL DE USO

AUTOR:
JULIO CASTEJÓN
DISEÑO DE PORTADA:
ÉRIDE EDICIONES
FORMATO:
TAPA BLANDA
EDITORIAL:
ÉRIDE EDICIONES
PÁGINAS:
256 PÁGS
ISBN:
978-84-16596-28-7

Fernando Fernández Palacios

A lo largo de los últimos años los esfuerzos musicales de **Asfalto**, uno de los grupos más queridos del llamado rock urbano español, han sido glosados, narrados, historiados y recreados en varias publicaciones monográficas. Por orden cronológico de aparición me parece que la primera de dichas publicaciones fue la de **Jorge García Banegas**, antiguo teclista de **Asfalto**, que editó primero en 2009 de forma casera sin depósito legal y luego ya de manera regular un libro acompañado de CD con el título de ***Anecdotarium*** (2014) en el que recogía sus vivencias en el mundo de la música, entre ellas algunas de las pasadas en el seno del grupo. La segunda publicación provino del alma del grupo, **Julio Castejón**, quien en 2012 vio salir a la luz en Quarentena Ediciones su libro ***Ahora que me acuerdo*** (reseñado en ***El Chamberlin*** 7, julio de 2012, pp. 41-2 por parte de **Luis Peñafiel**). La tercera publicación fue la del bilbaíno **Josemi Valle**, quien a través de la leridana Editorial Milenio dio a la luz en 2013 un libro llamado ***El libro de Asfalto + Topo***. Finalmente, Julio Castejón nos ha ofrecido en octubre de 2015 la obra que reseño, ***Asfalto. Manual de uso***, que "pretende ordenar toda la obra de **Asfalto** para así poder ser consultada a voluntad de quien quiera recoger una información precisa y puntual" (p. 12). Su aparición coincidió prácticamente con la edición de un recopilatorio doble de música de Asfalto que bajo el título de ***Antología casual*** ha reunido 32 temas de la banda remasterizados. A estas fuentes de información yo añadiría, a pesar de no tratarse de un libro, la edición "Deluxe" de ***Cierta noche en Madrid*** (2011), de Topo, compuesta por 2 DVDs y 2 CDs, en particular por el contenido extra referente a una larga entrevista con **Lele Laina** y **José Luis Jiménez** que aparece en el DVD 2.

La plasmación en libros de las venturas y desventuras de grupos que musicalmente se relacionan de una u otra forma con **Asfalto** es también una afortunada realidad de unos años a esta parte. Como ejemplos, ahí están ***Maneras de vivir. Leño y el origen del rock urbano***, obra de **Kike Suárez** publicada en 2013, o ***Barón Rojo, la biografía definitiva del grupo más grande del rock español*** y ***Barón Rojo.***



Editado por Fonomusic en 1977, fue reeditado por Dro East West en 2005. En su día se editó un disco sencillo con '*Aire fresco*' y '*Sueños rotos*'. No tuvo el éxito de la rumba de **Paco de Lucía**, ***Entre dos aguas*** de 1973. De haberlo tenido, ¿quién sabe?

Los arreglos que crearon **Jesús de la Rosa** y **Tele Palacios** son más un tempo que aquellos en los que trabajó **Granada**, que son más ambientales y melódicos, por decirlo de una forma comparativa. En concreto el arreglo de '*Despertar*' es de **Carlos Cárcamo**.

'*Aire fresco*' es una buen pieza para abrir el disco, pegadiza y rítmica, podemos escuchar al tocaor doblándose con dos guitarras. El papel de **Tele Palacios** fue fundamental al introducir la batería en un palo con un compás tan complicado como son las bulerías.

Para nosotros '*Despertar*' es la joya del disco, nunca nos sonó el sintetizador de una manera más "jonda" que aquí, es lo que pensamos. Encontramos una plena integración de flamenco y rock sinfónico. De haber sido nosotros los productores hubiéramos puesto esta pieza para abrir el álbum.

No podemos olvidarnos tampoco de '*Recuerdos de Julia*'. Ella la novia de **Diego** y murió ahogada en el mes julio de 1976, cuando socorrió a un niño que se ahogaba en la playa. El niño sobrevivió pero ella murió. La pieza es muy emotiva.

Diego de Morón es una antiestrella. Por lo que sabemos su discografía es corta y no muy fácil de encontrar. Ahora tiene setenta años pero sigue en la brecha ya que su última grabación fue del año 2016. Pese a que no volvió a insistir en esta línea de trabajo, este álbum singular merece mucho la pena. Lo recomendamos sin reservas a todos los interesados por las músicas progresivas. Suponemos que a los más puristas del flamenco no debió gustar nada esta experiencia. Cuando **Camarón de la Isla** publicó su importantísimo álbum ***La Leyenda del Tiempo*** muchos que lo compraron lo devolvieron indignados. No tenemos noticias de que con **Diego de Morón** pasara lo mismo.

A continuación añadimos unos enlaces de interés:
Sobre **Diego de Morón**:
http://www.elartedevivirelflamenco.com/guitarristas164.html
Dos entrevistas a **Diego de Morón**:
http://deflamencoporgranada.es/diego-de-moron-considero.../
http://www.agenda-atalaya.com/entrevista-con-diego-de-moron/
Vídeos:
'*Despertar*': https://www.youtube.com/watch?v=8cwYlK_a9VE
'*Aire fresco*': https://www.youtube.com/watch?v=lz39vtfQRYE

Artículo publicado originalmente en República Progresiva Fanzine (https://www.facebook.com/Repprog/), reproducido con permiso del autor con algunas correcciones de tipo formal

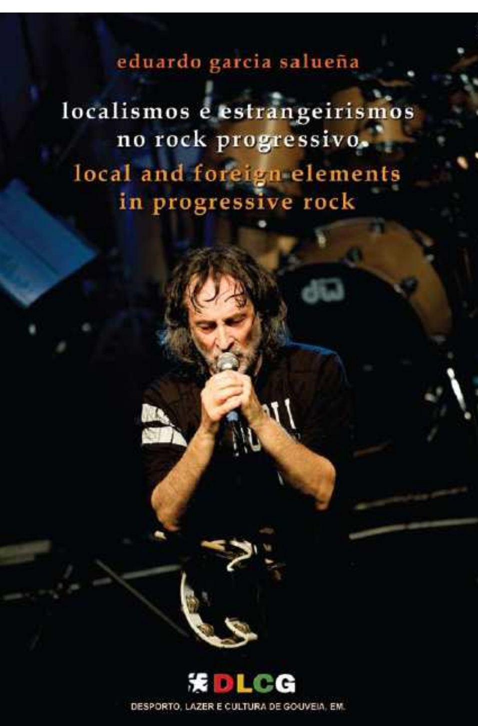
que es una persona impresionante y con un ánimo increíble. Esta pieza se llama *Ahead of Fortune* y sintetiza también una historia que tiene lugar el último día de los diez en que se ambienta el ***Decamerón***, es el primer cuento que abre el día diez y como algo destacado decir que en **S.A.L.U.E.N.A.** en este caso somos dos músicos asturianos, me acompaña **Rubén Álvarez**, guitarrista muy conocido y laureado en Asturias que es miembro de **Dixebra**, toca también con **Tejedor**, la verdad es que es un guitarrista fuera de serie y un gran profesional. Y la formación se completa con **Steve Unruh** a la voz y violín, este músico americano que comentaba, y después la sección rítmica son dos músicos finlandeses, **Kimmo Pörsti** y **Jan-Olof Strandberg**, que también son dos instrumentistas que están muy vinculados a Colossus Project. Como último dato, decir que yo tuve la suerte de poder grabar mis teclados en los estudios Acme, en Avilés, que regenta **Miguel Herrero**, donde además hay una auténtico arsenal de teclados *vintage* que la verdad que son una gozada y una maravilla para todos los amantes de los sonidos añejos, con lo cual poder tocar en un órgano Hammond auténtico, en un piano Rhodes, en algunos sintetizadores analógicos de la época ha sido un autentico privilegio y era una cosa que buscaba también reflejar en esta pieza, que sonasen teclados de aquellos de los años 70.

Con tus palabras, el que no se quede con ganas de oír tu música es para matarlo, muchas gracias ***Eduardo****.*

Nota de la Redacción. La entrevista se realizó en el programa 123 de *Música sin Prejuicios* de Radio PRA. Se puede escuchar el programa en el ivoox del mismo en http://www.ivoox.com/podcast-podcast-musicas-sin-prejuicios_sq_f161047_1.html



En el anterior número de ***El Chamberlin*** recogimos uno de los cuadernos progresivos editados por el festival Art Rock de Gouveia. Ahora volvemos a hacer lo mismo con el correspondiente al artículo que firmó **Eduardo García Salueña**. Nacido en Gijón en 1982, además de su experiencia y formación como músico hay que acreditar su titulación como musicólogo colaborando con diversas instituciones culturales y participando en varios congresos de musicología, además de la publicación de numerosos artículos en diversos medios, habiéndose doctorado en la Universidad de Oviedo.
El artículo aquí recogido fue escrito dentro del proyecto de investigación HAR2009-10865, *Música y cultura en la España del sigo XX*, coordinado por la Universidad de Oviedo, siendo parte del programa de Formación del Profesorado Universitario FPU-MICINN, que cuenta con la participación del autor, siendo cofinanciado por el Fondo Social Europeo.



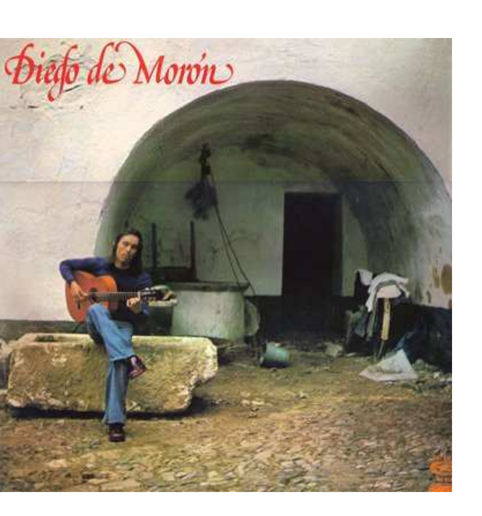
CUADERNOS PROGRESIVOS DE GOUVEIA Nº 5

LOCALISMOS Y EXTRANJERISMOS EN EL ROCK PROGRESIVO

Eduardo García Salueña

Cuando hablamos de rock estamos aludiendo a uno de los más influyentes lenguajes de la música popular urbana del siglo XX. Esa que desde sus principios tiene revelada una extraordinaria capacidad de incorporar y fusionar varias tendencias estéticas, más allá de otras características de índole sociológico (como la casi indisoluble relación entre la música y la representación de los ideales de la juventud). Durante la segunda mitad de los años 60, los progresos tecnológicos ocurridos en la grabación sonora y la aparición de nuevos instrumentos musicales contribuyeron al desarrollo de la creatividad y al impacto de este lenguaje, convirtiendo al rock en una de las manifestaciones artísticas más significativas de su tiempo. A partir de ahora asistimos a un proceso contradictorio, en el cual las propuestas son cada vez más personalizadas y diversificadas, aunque en la mayoría de los casos se pueden encontrar muchos recursos estilísticos.
En el estante ecléctico que habitualmente asociamos al rock progresivo (afirmación

mayor conocimiento musical como por ejemplo ampliando el lenguaje armónico; también se empezó a improvisar en las partes puramente instrumentales (cuando antes las "falsetas" siempre eran escritas) y fue ampliándose la instrumentación de los conjuntos (incorporándose cajón, flauta y bajo eléctrico entre otros que se sumaron a la voz, las guitarras y las palmas).
El flamenco utiliza como formas los así llamados "palos". Recogemos aquí la definición de la Wikipedia en nuestro idioma: "Se conoce como palo a 'cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco'. Cada palo tiene su propio nombre, unas características musicales únicas que se llaman 'claves' o 'modos', una progresión armónica determinada y unos esquemas rítmicos llamados 'compás'. Los palos pueden clasificarse siguiendo varios criterios: según sea su compás, su jondura, su carácter serio o festero, su origen geográfico, etc.". Esto puede recordar en cierta forma a la música clásica hindú con sus ragas y talas, pero no olvidemos que ésta es música popular.
(Más información sobre los palos flamencos: https://es.wikipedia.org/wiki/Flamenco#La_fusi.C3.B3n_flamenca).



Diego de Morón nació en 1947 en Morón de la Frontera. Es sobrino (y heredero artístico) del tocaor **Diego del Gastor** (que ya se animó a improvisar tras conocer las músicas de la base norteamericana de Morón de la Frontera) e hijo del cantaor **Joselero**. A su vez es tío del tocaor **Paco de Amparo**.
El disco sobre el que vamos a tratar a partir de ahora es un disco de flamenco, pero es muy especial. No recuerdo el porqué de nuestra adquisición del vinilo, allá en 1977. Quizá fue por la presencia del grupo **Granada** o de miembros de **Triana**. Pero da igual, nuestra fascinación tras la primera escucha fue inmediata.
Los temas del disco son (entre paréntesis los palos correspondientes):
1. Aire fresco (bulerías) *. Basado en un tema de Atahualpa Yupanqui.
2. Recuerdo de Julia (soleá) **
3. Te hubiera entregado todo (alegrías) **
4. Sin descanso (tangos) *
5. Despertar (rondeña) **
6. Serena Calma (tarantas) *
7. Recovecos (bulerías) *
8. Sueños rotos (media granaína) **

En los temas con asterisco (*) aparecen **Jesús de la Rosa** (teclados), **J.J Palacios** (batería y percusión), dos tercios de **Triana** y al bajo **Enrique Carmona**.
En los temas con doble asterisco (**) tocan **Miguel Ángel Bullido** (batería y percusión), **Chicho Hipólito** (bajo), **Gustavo González** y **Carlos Cárcamo** (teclados), todos ellos miembros del grupo **Granada** en aquel momento.
El disco fue grabado en los Estudios Sonoland, entre diciembre de 1976 y enero de 1977, siendo el ingeniero de sonido **Santiago Coello**.
Las fotos y el diseño correspondieron a **Máximo Moreno**.
Producido por **Gonzalo García-Pelayo**.



La guitarra se siente contenta,
de tener a grandes maestros,
como a Diego de Morón.
Todos ellos con sus dedos,
la supieron elevar a la cima
como el mejor monumento.
La guitarra llora y ríe o se lamenta
según se lo transmitan sus maestros.
La guitarra es la reina mora
cautiva del arte de las caricias.
(**José María Ruiz Fuentes**)

En los años setenta, como espectadores externos, vimos cómo una generación de músicos jóvenes empezaron a revolucionar el mundo del flamenco. A la inversa también sucedió algo importante ya que desde otros ámbitos de la música hubo un acercamiento, desde el jazz, por ejemplo. Desde el punto de vista del rock sinfónico o progresivo convendría matizar que el rock andaluz, una de las diversas versiones del "rock con raíces" que hubo en España, no es rock aflamencado aunque tenga influencias claras de la música popular andaluza junto a rasgos flamencos. Más adelante, en los años ochenta, surgió el fenómeno del Nuevo Flamenco, pero éste está alejado del flamenco clásico, ya que se ha construido con cantes *acancionados* a partir de una estética gitana moderna.
Con el paso del tiempo hemos visto diversos ejemplos de fusión, que siempre han funcionado mejor cuando se dan desde el flamenco en lugar de hacia el mismo. Ha sido así con el jazz (el sexteto de **Paco de Lucía** y los tres guitarristas), música clásica hindú (los discos de **Gualberto** con **Ricardo Miño**, con sitar y guitarra flamenca), música arábigo-andaluza (***Encuentros***, el álbum de **El Lebrijano** con la **Orquesta Andalusí** de Tánger) y algunas cosas más en las que se incluye el rock progresivo, como es el caso que nos ocupa con este disco.
Hablábamos de evolución. Existió el ascenso de los guitarristas. En el Olimpo flamenco el orden estaba muy claro: cante, baile y toque. El "tocaor" se abrió paso hacia la primera fila del escenario adjudicándose un papel que bien merecía. No es que no hubiera grandes guitarristas previos, pero el ambiente era así. El mediador entre el arte y el público, el que lograba la comunicación emocional rozando el cielo era el "cantaor".
En la evolución no se trató sólo de asumir un rol protagonista sino que se incluyó un

que a su vez no es muy compartida[1]) la mayoría de las etiquetas que allí encontramos están determinadas por parámetros formales o por interrelaciones estilísticas, como es el caso del rock sinfónico[2] (confluencia entre los diversos niveles del rock y la música académica), el metal progresivo (entendiendo aquí el término "progresivo" más bien como una referencia formal de la estética rock cultivada en los años 70, que de una actitud experimental y rebelde, en la cual podría estar representada[3]), o también al jazz rock[4] (a partir de un énfasis dado a los elementos comunes de las dos categorías); también se pueden referir a un posicionamiento ideológico (como el Rock in Opposition[5], término acuñado por la banda **Henry Cow** en 1978, lo cual implica un tono de crítica relativo al mercado y al canon anglosajón) o a su localización geográfica. Este último criterio es aquel que está más relacionado con el tema que estamos tratando.
Siguiendo este raciocinio, podemos encontrar dos países y una ciudad que han sido capaces de constituir una identidad musical propia y diferenciadora del sonido patrón procedente del Reino Unido (es cierto que aquí también aparece una referencia a una localización geográfica, si bien en este caso es asumida como la visión musical internacionalizada). Nos estamos refiriendo a Alemania, Italia y a la ciudad inglesa de Canterbury (en la cual se formó una escuela/movimiento musical caracterizado por una mezcla peculiar de elementos jazzísticos y psicodélicos, lo cual constituye una referencia en sí misma). Así analizaremos detalladamente cómo lo que es propio y ajeno aparece en las "pautas progresivas" durante la década de los años 70 en algunas de las localizaciones geográficas mencionadas, bien sea por ser prolíficas en artistas, o por revelar mayores riesgos de autenticidad musical.

Relatos del Mediterráneo

¿A qué nos referimos cuando estamos hablando de rock o de jazz con sabor mediterráneo? Las atribuciones del término van más allá de la mera aproximación con el Mare Nostrum. Casi siempre tienden a sobresalir el calor y el lirismo melódico, las referencias a los ritmos de la danza y los cantos populares de procedencia hispánica o italiana, y otras características extramusicales como son la nostalgia o la melancolía. Todo ello constituye un reduccionismo muy abstracto, pero que sirve para poder establecer ciertas categorías y observar algunas tendencias.
La rica escena musical italiana es una de las más reconocidas en el panorama de la crítica internacional (en cuanto al gran número de grupos y a la calidad de los discos que producen) y también una de las más destacadas (por las características propias

[1] En el folleto ***Rock progresivo – una definición equivocada*** (Cuadernos Progresivos nº 2, Gouveia, 2006), el compositor **Carlos Plaza** reflexiona sobre la relevancia y funcionalidad de esta denominación.
[2] El periodista **José Manuel López** hace referencia a las relaciones entre el rock y la sinfonía, realzando que esta no es la forma más utilizada por el rock (siendo para él la suite), en ***Los Sonidos de Discópolis: rock, ideología y utopía***, Camar / RNE 3, Madrid, 2003, p. 98.
[3] Sobre las diferentes extrapolaciones etimológicas del término "progresivo" véase mi comunicado ***Rock progresivo e identidades culturales: el caso de Asturcón*** (presentada al el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, realizado en Cáceres, 2008, y esperando su publicación en las Actas oficiales).
[4] **John Covach** analiza estas relaciones, dando como ejemplos los discursos de las bandas norteamericanas **Dixie Dregs** y **Happy The Man**, en su artículo *Jazz Rock? Rock Jazz? Stylistic crossover in late 1070s American Progressive Rock*, incluido en ***Expression in Pop Rock music, critical and analytical essays***, editado por Walter Everett, Routledge, Nueva York, 2008, pp. 93-110.
[5] Una apreciación más detallada sobre este subgénero puede leerse en la obra de **Chris Cutler** (miembro de **Henry Cow** desde 1971), ***File under popular. Theoretical and critical writings on music***, November Books, Londres, 1985, pp. 157-161.



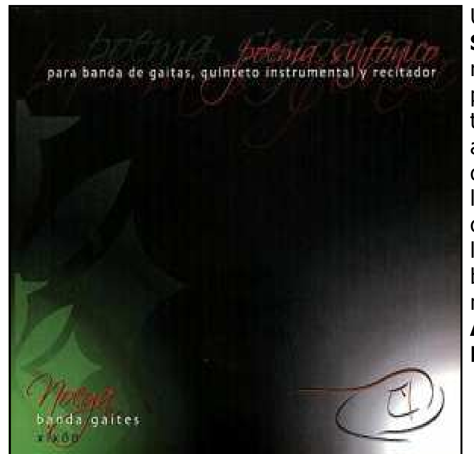
Patrick Djivas (Premiata Forneria Marconi, ex-Area), Gouveia Art Rock 2009. Foto Lutz Diehl

que presenta). Evitando caer en generalidades y teniendo en cuenta la diversidad de las propuestas clasificadas como progresivo italiano (**Premiata Forneria Marconi**, **Area**, **Stormy Six**, o los primeros trabajos de **Franco Battiato** representan algunas de las líneas divergentes que poseen puntos de unión entre ellos), podríamos asimilar algunos de los rasgos más distintivos de estas bandas:

- Incursiones por registros vocales próximos de la tradición italiana de la "canción" popular, o el policoralismo veneciano del "bel canto", todo él asumido desde la perspectiva de un rock teatralizado.
- Incorporación de instrumentos propios de la tradición medieval y renacentista como el laúd, la espineta o el bandolín.
- Frecuencia de las secciones con alto contenido melódico y gran carga expresiva, en las cuales los teclados tienen un elevado protagonismo (sobre todo para reforzar la armonía y la textura, a la manera de las arias operísticas).

Lógicamente estas características no son exclusivas de Italia. El uso de la lengua vernácula y la influencia tanto de los cantos populares tradicionales (en el caso del "yodeling" alpino cantado por **Thijs Van Leer**, de **Focus**) como de la instrumentación medieval/renacentista (por ejemplo la utilización del "krumhorn" por el grupo **Gryphon**), o de los repertorios clásicos por antonomasia (entre los siglos XVII y XIX) será algo muy común en la práctica del rock sinfónico, a pesar de que, en cada

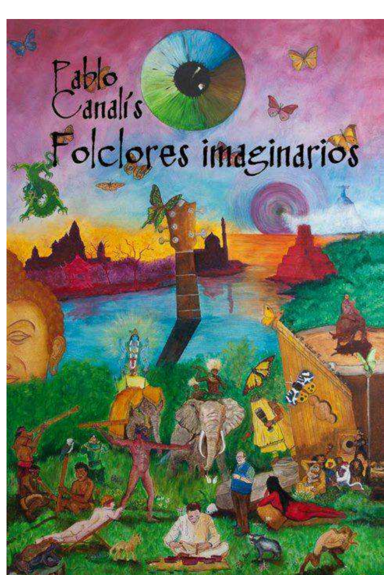
Poema Sinfónico para Orquesta de Gaitas, Quinteto Instrumental y Recitador



Un ejercicio muy fresco de **Eduardo G. Salueña** junto con un conjunto de gaiteros asturianos recitando en bable, compuesto a lo largo de un largo período de tres años, editado para marcar los veinte años la **Banda Gaites Noega** de la ciudad de Gijón, celebrando un concierto en la Plaza Mayor de esta ciudad en agosto de 2011. En el libreto se nombran todos los temas tradicionales que sirvieron de base para los arreglos así como los poemas que fueron escritos por **Luis Xabel Álvarez**. En este disco interviene también **Eva. D. Toca** en la batería.

Folklores Imaginarios

Otro ejercicio fresco que demuestra el talento de **Pablo Canalís** tocando todos los instrumentos del disco. La presentación es hermosísima, un libro donde se explica el origen de cada pieza y los instrumentos que se usan en cada una junto con una profusa descripción de sus fuentes. Es interesante leer por ejemplo cómo llegó a la conclusión de que la melódica es un instrumento muy adecuado para tocar reggae, lo cual se puede escuchar en '*Oba-ye*', o en '*El Bosque del Fauno*' donde combina una kalimba con gongs birmanos tocando secuencias características del gamelán. Y todo esto deriva en el sonido del didgeridoo que abre '*Mohorovicic*'. Esto por solo dar un ejemplo pues en las siguientes se escuchan todo tipo de percusiones, flautas, reclamos, fagot (en '*Yes una Máquina!*', a cargo una vez más de **John Falcone**), guitarras eléctricas, palos de agua, charango, etc.

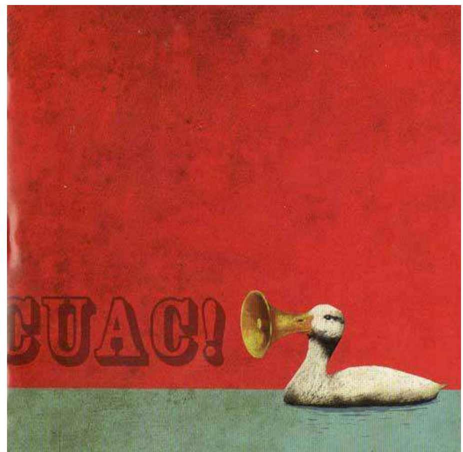


El disco más reciente relacionado con estos músicos es el CD triple del grupo **The Last Knight**, ***Talk to the Moon***, con composiciones del músico español **José Manuel Medina** donde intervienen **Eduardo G. Salueña**, **Israel Sánchez** y **Rafa Yugueros**. Un proyecto al estilo de los grandes grupos sinfónicos de los setentas, no en vano participa por ejemplo **David Rohl** de **Mandalaband** en la producción. Para no ser reiterativo se puede leer una reseña muy completa en el siguiente blog:
http://rocktelegram.com/la-ultima-sinfonia-de-last-knight/

Artículo publicado originalmente en República Progresiva Fanzine (https://www.facebook.com/Repprog/), reproducido con permiso del autor con algunas correcciones de tipo formal.

buen gusto y sentido del humor, sin ser pop ni tampoco ser estrictamente vanguardistas son todas muy disfrutables, además entre ellas hay pequeñas joyas como '*This Bucarest Water*' y la que da título al álbum. Este es uno de esos discos que se pasan como agua cuando se le escucha.

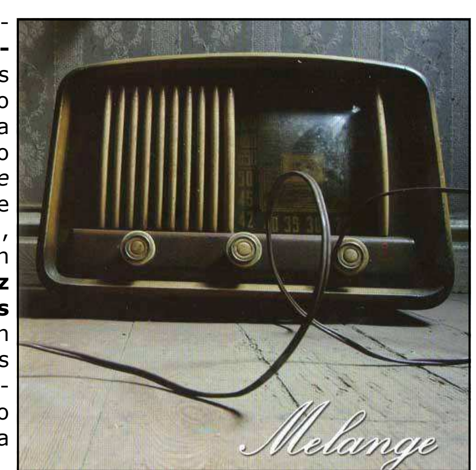
Cuac!: *Cuac!*

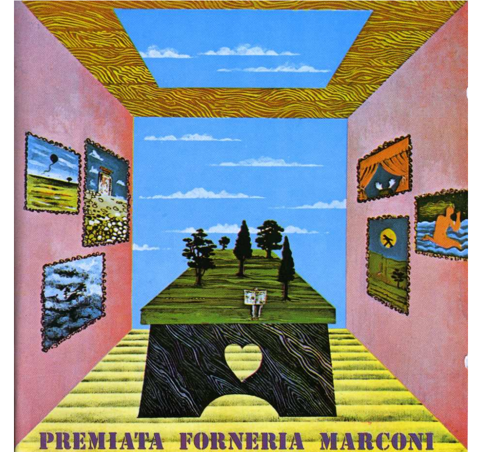


Prensado con la referencia Fake105, fue el primer y único disco del grupo **Cuac!**, un grupo de pop inteligente con letras indescifrables que contaba con **Eduardo G. Salueña** y **Pedro Menchaca** además de la fenomenal cantante **Laura Pire**, quien había participado en el segundo disco de **Senogul**, en las piezas '*Terra-terreiro*' y '*Lughnassad*', y el baterista **Luis Miguel García Con**. Un disco muy fresco donde se nota a leguas que los músicos se están divirtiendo en grande. A un mismo tiempo se pueden escuchar pasajes de guitarra que recuerdan a **Sunday All Over the World**, junto con vocales que recuerdan a **Olé Olé** en un idioma extraño como en '*Anika Pistophen*' o '*Voleybol Para Adultos*' o a algo parecido a inglés como en '*No Te Conocía Ese Jersey*" y '*Ex Beach It*', o simplemente vocalizando como en '*Corredor en el Filo*' junto con piezas instrumentales de gran brillantez como '*Heliocentrismo*' y '*¡Que Alguien Haga Algo!*'.

Melange: *Melange*

Con la referencia Fake111 este es un proyecto del acordeonista **Alejandro Martínez Ares**, quien había colaborado en los tres discos de **Senogul**, aquí acompañado por **Pablo Canalís**. Las piezas son una mezcla de composiciones de ambos junto con algunas versiones como la de '*People Are Strange*' de **The Doors** y la de '*Asturias*' de **Albéniz**. Pero en la primera, '*Reggae Melange*', participan también **Eduardo G. Salueña** e **Israel Sánchez** junto con **Chema Fombona** e **Iris Cárcaba**, músicos que también se han mencionado anteriormente. Como en los discos de **Senogul**, hay piezas reminiscentes de música brasileña también como '*Santoneiro*' y '*Tempero de Amor*', esta vez compuestas por Alejandro **M. Ares**.

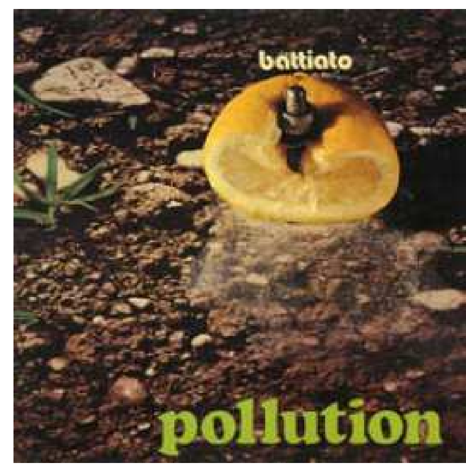




Premiata Forneria Marconi,
Per un Amico
(Dischi Numero Uno, 1972)



Area,
Arbeit Macht Frei
(Cramps, 1973)



Franco Battiato,
Pollution
(Bla Bla, 1973)



Stormy Six,
Macchina Maccheronica
(L'Orchestra, 1980)

caso, cada país se alimente de los elementos que están más próximos de su tradición. Y es innegable que Italia tiene una gran importancia en la historia de la música.

En el caso de España[6], el paradigma podía ser otro, si tuviéramos en cuenta cuáles de estos elementos son o no característicos de los países mediterráneos. También aquí nos volvemos a encontrar con casos muy diferentes y una búsqueda consciente

[6] Para profundizar sobre esta materia, consúltese el artículo del mismo autor *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales* (Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 18, 2ª época, ICCMU / Fundación Autor, Madrid, 2009, pp. 187-208).

de encontrar algunos elementos autóctonos. La melancolía y la nostalgia anteriormente mencionadas encuentran su hueco en el llamado "rock con raíces", cultivado en la España de los años 70, hasta la dictadura del General **Franco**, una apuesta en la reivindicación de valores musicales locales mezclados con el rock y el jazz procedentes del Reino Unido (para el cual contribuyeron decididamente las editoras discográficas Gong o Chapa). Estas referencias se transmiten por diferentes vías:

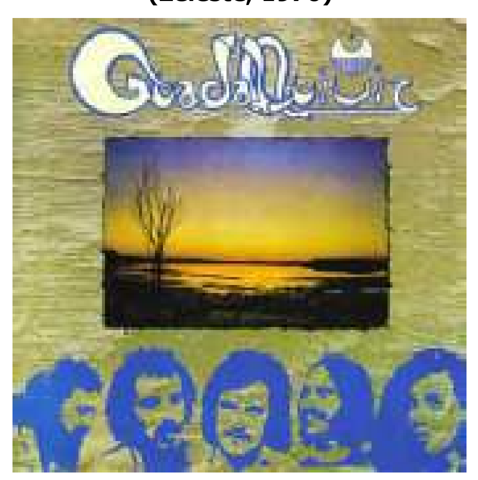
- Nombres de bandas, haciendo alusión a topónimos, hechos históricos o símbolos culturales representativos (**Ibio**, **Imán Califato Independiente** o **Asturcón** constituyen algunos ejemplos)
- Iconografía de los trabajos discográficos publicados adoptando motivos de temáti-



Companyia Elèctrica Dharma,
L'Oucomballa
(Zeleste, 1976)



Ibio,
Cuevas de Altamira
(Gong, 1978)



Guadalquivir,
Guadalquivir
(Emi, 1978)



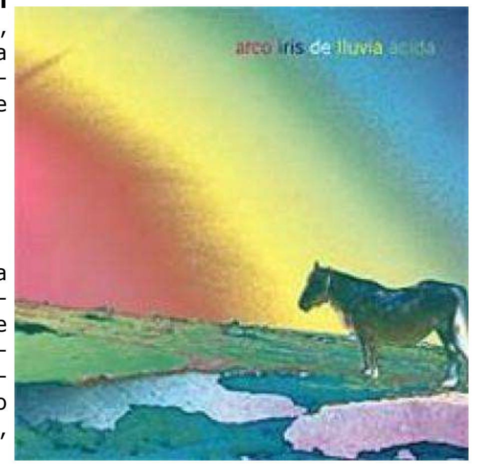
Imán Califato Independiente,
Imán Califato Independiente
(Columbia, 1978)

Senogul III



En 2010, un año después, se publicó el tercer disco con el título *Senogul III*. Posiblemente el más maduro de los tres, quizás con tantas influencias como los dos anteriores pero ensambladas en una obra más coherente si cabe. Este fue el único álbum de **Senogul** editado por Disconsonancia, distribuido por Musea y Azafrán Records y contó con importantes colaboraciones como la de **Theodisii Spassov** tocando el kaval, **Marcos Mantero** en los sintetizadores y el legendario **Luis Cobo "Manglis"** en las guitarras. Este disco es como la suma de los dos anteriores, comenzando con el aire misterioso de '*The Nightstalker*' que abre paso a '*Pijamas*' que bien podía estar en el álbum de debut, con cierto aire a **Henry Cow** que le da el fagot de **John Falcone**, para seguir con '*Paraná*', que podía equipararse a '*Imaratacá*' del segundo, con los cantos de **Pablo Canalís** y un corto pero brillante solo de guitarra de **Israel Sánchez** y los sintetizadores de **Marcos Mantero**. '*The Black Cat*' es una pieza que fue también incluida en la compilación ***The Tales of Edgar Allan Poe - A Symphonic collection*** de Colossus Project que publicó Musea en 2010. Luego viene '*La Serpiente de Jade',* donde los invitados son **Alejandro M. Ares** al acordeón e **Iris Cárcaba** en los violines. Y a continuación la novedad de las percusiones electrónicas '*Abotronics*' a cargo del invitado **Abelardo Freitas** y los aires andaluces de *Sopa Colorá*' con las percusiones de **Chema Fombona** y las guitarras del **Manglis** y notables pasajes de piano a cargo de **Eduardo G. Salueña**.

En 2013 se presentaron en el Festival Rock in Opposition de Carmaux con un nuevo cambio en la batería, esta vez a cargo de **Rafa Yungueros**. Mientras tanto **Senogul** apareció también en cuatro compilaciones del proyecto Colossus, una dedicada al cine italiano (***Cani Arrabbiati***), la ya mencionada de **Edgar Allan Poe** y los dos volúmenes de ***Decameron: Ten days in 100 Novellas***. Durante más o menos el mismo período los músicos de **Senogul** colaboraron en muchos otros proyectos, incluso participaron en la nueva disquera Disconsonancia, que publicó varios álbumes a través de Miedito Records que vale la pena reseñar.



Pedro Menchaca: *Arco Iris de Lluvia Ácida*

Este fue un disco editado como descarga en línea, aunque algunas copias se distribuyeron en CD-R. Las canciones aunque sencillas y con poca instrumentación, principalmente guitarras a veces usando afinaciones peculiares como en *Muselina* o *Waverley St.*, están llenas de imaginación,

ñeiro y **Rocío Fernández Bañiela**.
Los componentes oficiales del grupo en ese entonces eran:
Pedro A. Menchaca: guitarra & e-bow. **Pablo Canalís**: bajo eléctrico, congas, sanza, moxeño, gralla catalana, cencerrada, reclamos y ruidos de animales, voces rituales, guimbarda, gongs, caxixis, silbatos, vibraslap y otras percusiones. **Eduardo García Salueña**: teclados, melódica, sonidos de ambiente, voces. **Israel Sánchez**: guitarra solista, saxo tenor, efectos sonoros, palmas y jaleos. **Alex Valero "Danda"**: batería
El álbum tuvo un discreto éxito y un buen número de críticas entusiastas, como por ejemplo la aparecida en el foro de web de la República Progresiva, desaparecido hace mucho, pero dicha crítica aún puede leerse en este enlace: http://sinfomusic.es/cgi-bin/yabb/YaBB.pl?num=1161803602/143#143 dio pie a varias presentaciones, dos de ellas en Madrid, y a una re-edición en vinilo por parte de Discos Pat en 2008.

Senogul II



Fue publicado en 2009 como ***Concierto de Evocación Sonora para Ensamble Instrumental*** y editado esta vez por Margen Records. Si las fuentes del primer disco eran muy diversas en el segundo las referencias culturales son aún más amplias, tanto en lo musical como en los títulos de las composiciones, y además el alcance es mucho más ambicioso, tal como lo tratan de explicar en el libreto de la edición en CD. Hay pasajes que suenan a música brasileña ('*Itamaracá*', con ese aire a forró que le da el acordeón), algunos de ellos parecidos a esos discos de **Nana Vasconcelos** en ECM ('*Mae Floresta*'), otros a música árabe ('La naturaleza de la vida' y '*Swaranjali*' con la voz de **Dhana Lakshimi**) y otros a música hindú, incluso con un sitar que toca **Israel Sánchez** en la misma '*Swaranjali (Sangama Mantra)*'. Esta vez en los créditos no se hace distinción entre colaboradores y miembros del grupo. Entre los que aparecen por primera vez está **Eva D. Toca** a la batería en sustitución de **Álex Valero**. Se vuelven a escuchar gaitas (**Quique Suárez Ramos**) y saxos (**Guzmán Argüello**) pero en un contexto distinto al del primer disco. Por ejemplo, en '*La Senda Verde*' suena entre reclamos de aves y ruidos de percusiones diversos y algunos otros sonidos atonales el saxo como el de **Paul McCandless** en **Oregon**. Las piezas más que de relatos tienen estructura como de guion cinematográfico, ofreciendo imágenes que avanzan de una escena a otra, aunque sin concretar en una historia determinada. De principio a fin este disco es como un viaje, como si uno quisiera describir los distintos paisajes solo por los sonidos que escucha, de ahí el papel destacado de **Pablo Canalís** produciendo gran cantidad de sonidos, casi todos extraídos de instrumentos tradicionales de diversas partes del mundo, como en '*Siete Lunas (La Canción del Nómada)*' donde produce casi todos los sonidos y da pie al resto de los integrantes del grupo al principio de la siguiente '*De Nooijer*' a hacer algo similar con *loops* y guitarra retroalimentada.

ca regional.
- Incorporación de instrumentación tradicional (destacándose el uso de instrumentos de viento procedentes de las "coblas de la sardana", danza popular catalana, como la "tenora", el "flabiol" o la "gralla", por el grupo catalán **Companyia Elèctrica Dharma**).
- Reinterpretación de elementos rítmicos, melódicos o texturales provenientes de diferentes tradiciones (como en el caso de los "palos flamencos" en Andalucía).

El rock vanguardista en Alemania

El panorama musical alemán es unos de los más controvertidos y difíciles de analizar, debido, sobre todo, a la amplitud y variedad de proyectos, todos bajo el epígrafe de krautrock, una denominación cargada de connotaciones peyorativas, en la cual, si en el inicio de su utilización, designaba indiscriminadamente cualquier propuesta rock venida de los países germánicos en los años 70, posteriormente se transformó en una corriente estética con denominación de origen propia[7]. Todavía en ese momento, en la propia Alemania, se comenzaron a utilizar otros términos para definir gran parte de la música que se hacía en aquellos años, y que presentaba unas influencias originales de psicodelismo (con especial atención a los patrones repetitivos), del free jazz (con gran apertura a la improvisación) y de experimentación próxima de la llamada "escuela de Darmstadt", en alusión a los encuentros de compositores poserialistas, realizados cada verano, desde 1946, en aquella ciudad del estado de Hesse. El término más popular de entonces era Kosmiche Musik, utilizado entre otros por **Edgar Froese**, miembro fundador de la banda **Tangerine Dream**.
Comparándose la trayectoria de algunas bandas oriundas de este mismo país, como **Can**, **Amon Düül II**, **Passport**, **Annexus Quam**, **Tangerine Dream**, **Triumvirat**,



Can,
Monster Movie
(Liberty Records, 1969)



Amon Düül II,
Vive la Trance
(United Artists, 1973)

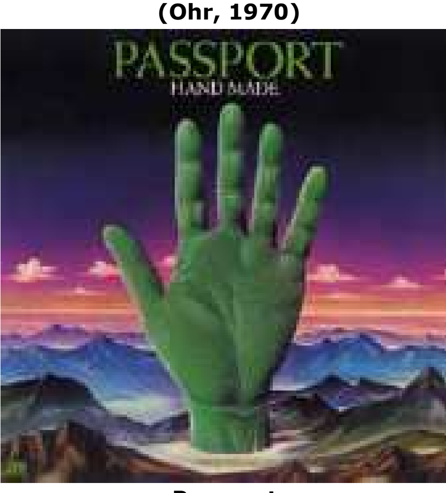
[7] **Vidal Romero Carmona** reflexiona acerca de los orígenes del término "Kraut", utilizado por los ingleses durante la IIª Guerra Mundial para referirse a los soldados alemanes, en el artículo *Autopista cósmica. El krautrock en Alemania* (incluido en el libro *Más allá del rock*, editado por **Julián Ruesga Bono** y **Norberto Cambiasso**, INAEM, Madrid, 2008, pp. 107-132).



Annexus Quam,
Osmose
(Ohr, 1970)



Triumvirat,
Mediterranean Tales
(Ariola, 1972)



Passport,
Hand Made
(Atlantic, 1973)



Tangerine Dream,
Rubycon
(Virgin, 1975)

Embryo o **Kraftwerk**, se notan muchas diferencias entre ellas, a pesar de que todas llevan la misma etiqueta. Nuevamente intentaremos proponer una resolución abstracta de lo que podrían ser los elementos más característicos del modelo musical germánico, aquellos patrones que aparecen más reiteradamente (aunque no sean ni exclusivos, ni determinantes):

- Frecuente uso de "ostinatos" (repetición de motivos breves que sirven como base rítmica), lo que se refiere a través del uso de recursos como secuenciadores electrónicos o ritmos *motorik*[8], con referencias que van desde la música tribal a la

[8] Para más información sobre el ritmo motorik, consultar **Vidal Romero Carmona**, *Autopista...*, Op. Cit., pp. 118-120.



Han pasado años desde las últimas noticias del grupo **Senogul**, uno de los grupos más prometedores de la escena española durante la pasada década y aunque los integrantes siguen activos con sus propios proyectos parece un buen momento para recapitular lo que ha sido publicado hasta ahora. La obra principal consta de tres álbumes y otros cuatro *tracks* editados en compilaciones del proyecto Colossus, pero siguiendo la trayectoria de los músicos relacionados uno encuentra una veta casi inagotable.



Senogul se dio a conocer con un disco homónimo publicado en 2006, aunque para entonces ya tenían otros dos publicados, ***Cosecha años 70's***, un disco de versiones, y ***Tránsitos***, una especie de EP autoproducido con composiciones que luego aparecerían en este primer álbum de estudio. Lleno de ideas diversas, cada pieza tiene la estructura de un pequeño relato, con una presentación, desarrollo, ideas musicales que derivan en nuevas ideas y desarrollos para llegar a una conclusión. Cada nueva idea va siendo expresada con diferente instrumentación, por ejemplo, la que abre el álbum, '*Dr. Gull*', pieza que además se repite con variaciones en todo el disco al principio, en el medio y al final, en la primera parte la melodía está apoyada por un coro mixto de 14 voces, el coro **Melsos**, del mismo modo que '*Agua, Fuego & Porexpán*' lo es por una sección de metales; '*Tango Mango*' va apoyada por el acordeonista **Alejandro Martínez Ares**, de quien hablaremos más adelante; '*La Verbena Hermética*' por **Quique Suárez Ramos** a la gaita asturiana, cuya melodía es luego replicada por un minimoog; '*Microcosmos Blues*' por **Guzmán Argüello** primero en la flauta, un pasaje prolongado que curiosamente deriva en otro con todo el grupo a ritmo de reggae, y posteriormente con el saxo soprano en '*Dr. Gull 2*'. Además los miembros del grupo tocan una gran cantidad de instrumentos distintos que le da un sabor único a cada pieza, como en '*Gotas de Cristal en Tu Vaso de Lluvia*' y '*La Maha Vishnuda*' en las que el peso dramático recae en los teclados y las guitarras además de la gran cantidad de percusiones y flautas/sonidos ambientales de otras dos colaboradoras: **Verónica Rodríguez Pi-**



dinámica sección rítmica, al que le sigue una gran melodía de clarinete y un solo de guitarra de **Ramón Aranda**, con aires propios del Rock Andaluz. Un bonito solo de saxo tenor marca el final y nos deja en el territorio de '*Hablar Con Las Estatuas*' (6:29), una composición intimista, con aires jazzeros, cuya letra, escrita por **Juan Miguel González**, cantada genialmente por **Salva** y combinada con el piano, el clarinete y los coros, nos llena de nostalgia y nos traslada a la infancia. Los interludios sinfónicos de mellotron, piano, clarinete y violín son absolutamente geniales y refuerzan esa belleza abrumadora que desprende la composición.

'*La Órbita de Venus*' (5:06) sigue una línea elegante, destacando el estribillo y los momentos de clarinete y coros, con apoyo del violín. Si en algún momento algo os recuerda a **Pink Floyd** y no sabéis por qué, es debido a que algunas estrofas vocales se parecen a '*Comfortably Numb*', aunque el estilo es totalmente diferente al de la banda británica. El siguiente tema, '*Más Que Black*' (7:31) es el más rockero del disco, con potentes riffs de guitarra, un gran trabajo del saxo tenor y buenas partes instrumentales, alguna adornada por una excelente improvisación vocal de **Carlos Moratalla** y un corto solo de guitarra de **Miguel Olmedo**. La música del mítico juego Super Mario Bros., en una versión semifunky, introduce '*El Monstruo de La Pantalla Final*' (5:35), con un pegadizo riff de saxo, que da paso a la preciosa parte atmosférica con mellotron, piano y clarinete, hasta llegar a una bonita parte vocal que tiene su momento más emotivo en el maravilloso estribillo, con coros de toda la banda, acompañados de **Carlos Moratalla** y **Eva Montiel**. Como curiosidad, destacar los efectos de sonido de **Manolo Toro** y las frases habladas en japonés del violinista **Victor Rodríguez**.

La última parte del disco comienza con una hermosa miniatura compuesta alrededor de un poema de **Jacinto Pariente**, '*Maullidos De Gigante*' (2:19), con el piano y la voz como protagonistas junto al oboe de **Nick Harcourt-Smith** y una sobria base rítmica. Sin pausa, el clarinete y el violín dan paso al impresionante tema instrumental que cierra el álbum, '*FTV-1 Elevado a Ñ*' (15:52). Dividido en cinco partes, cuatro de ellas instrumentales, y con títulos divertidos, como '*Do You Amsterdam Me?*', '*Bier Vom Fass Über Alles*' ('*Cerveza de Barril Sobre Todo*'), '*Gnawa Con Gas*' o '*Naturalia Irata Est Valde Panthera*', es sin duda la pieza más "progresiva" que han compuesto e interpretado. Fantásticas melodías, cambios de ritmo, combinación de partes de gran belleza melódica con otras más oscuras, con ciertas reminiscencias crimsonianas, y aires tribales. Los músicos están soberbios en la interpretación pero lo mejor de todo llega al final. Para que de un tema de casi de 16 minutos de duración, prácticamente instrumental, la parte que más me guste sea la vocal, ya tiene que ser especial. '*Zoroastro Huye a Comprar Tabaco*' son los cuatro minutos que más me emocionan de todo el disco. La letra es maravillosa, la melodía excepcional, y la forma de cantarla de **Salva**, al más puro estilo **Robert Wyatt**, con el piano acompañándolo es irrepetible. Los arreglos de clarinete, violín y coros, junto a la contenida sección rítmica no hacen más que enriquecerla. No creo que haya mejor manera de finalizar un disco.

Tengo Mis Días Buenos nos demuestra que **Frutería Toñi** es una de las mejores bandas de nuestro país, y eso, con la música que en estos caminos poco transitados se está haciendo en España en la actualidad, es ser realmente buenos.

industrial.

- Refuerzo de valores texturales[9] a partir de la proliferación de sintetizadores, que adquieran el papel de solista en composiciones de alguna de estas bandas.
- Énfasis en los registros menos convencionales de los instrumentos y en la manipulación mediante dispositivos electrónicos, profundizando la disonancia y el "arte del ruido" como recursos expresivos.



Amon Düül II, Gouveia Art Rock 2006: John Weinzierl, Lothar Meid, Renate Knaup-Krötenschwanz, Chris Karrer. Foto de José Félix da Costa

Al contrario de lo que sucede con los países mediterráneos antes mencionados, el mirar de Alemania hacia su tradición musical se realiza a través del discurso hecho por la vanguardia académica desde la primera mitad del siglo XX, con figuras tan influyentes como **Karlheinz Stockhausen** y **Herbert Elmert**. Esta fue una forma más de absorber su propia perspectiva musical, personalizando un discurso que no queda exento de influencias internacionales, pero que tendría un balance ciertamente bastante diferente si sucediese en otro país.

[9] Este es uno de los valores estéticos a analizar en la música, de acuerdo con **Lewis Rowell** en Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos, Gedisa, Barcelona, 2005 (4ª reimpresión), pp. 155-158.

Expresar lo propio a través de lo ajeno

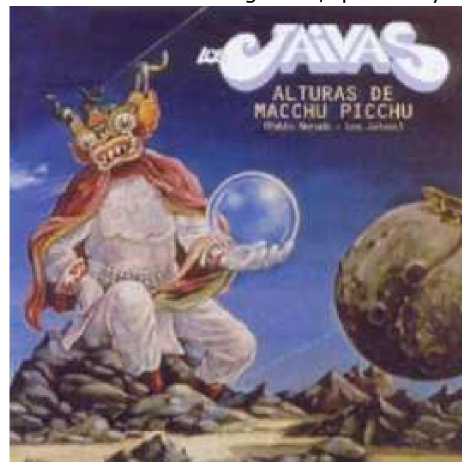
Además de la áreas geográficas que habitualmente se reflejan en categorías estilísticas *per se*, existen otras regiones que pueden ayudarnos a ilustrar y observar cómo los elementos autóctonos marcarán el sonido globalizado del rock progresivo de los años 70.

Uno de estos casos es el del rock progresivo de los países americanos de lengua castellana. Se trata de una corriente a tener en cuenta, sobre todo debido al elevado número de países incluidos y la consolidación de un número creciente de infraestructuras que promueven la difusión del género a través de la organización de festivales dedicados a ello o de sellos discográficos que trabajan en la edición de nuevos álbumes nacionales, así como en la reedición de otros. El género Latinoamericano tiene bastantes puntos en común con el estilo forjado en España. Aparte de una base lingüística común, la incorporación de ritmos de danzas populares (como el tango en el caso de los argentinos **Alas** y el del *candomblé* en el de los uruguayos **Opa**), el uso de instrumentos locales como el *charango* y la *quena* (en el caso de la banda chilena **Los Jaivas** o el *cuatro* en las producciones del compositor venezolano **Vytas Brenner**) y las referencias culturales en los nombres de las propias bandas o en los temas que producen (un buen ejemplo podría ser el álbum de **Los Jaivas *Alturas del Machu Picchu***, de 1981, inspirado en la obra poética del autor chileno **Pablo Neruda**, especialmente en la obra ***Canto General***).

El *link* de ProgArchives (http://www.progarchives.com) es una de las bases de datos en la red más exhaustivas que se puede encontrar en relación al género, que incluye



Vitas Brenner,
Ofrenda
(Dischi Numero Uno, 1976)



Los Jaivas,
Alturas de Macchu Picchu
(CBS, 1981)

una amplia referencia analítica de músicos, cronologías y publicaciones discográficas, que hacen referencia a una categoría tan interesante como desconcertante, la cual trata (aunque de modo indirecto) el tema que nos ocupa. Se trata del “Indo Prog/Raga Rock”. En la descripción que hace **Philippe Blache** de esta tendencia[10],

[10] Puede consultarse la entrada completa de este subgénero, escrita por **Philippe Blache**, en la dirección web: http://www.progarchives.com/subgenere.asp?style=35



ción un universo en sí mismo, algo que me recuerda a bandas como **Gentle Giant**, que en 5, 6 o 7 minutos eran capaces de condensar tantos elementos como otras en piezas de 20 minutos de duración. En esto influye también la altísima calidad de los arreglos musicales, responsabilidad del quinteto al completo, y la colaboración de gente como el propio **Manolo Toro** y **Eva Montiel** en las percusiones y los coros, el formidable vocalista **Carlos Moratalla**, los guitarrista **Miguel Olmedo** y **Ramón Aranda**, o el oboísta **Nick Harcourt-Smith**. Por otro lado, las letras continúan desarrollándose entre lo absurdo, lo friky, la denuncia social o lo puramente estético, escritas por **Salva Marina** y **Curro García**, y con la colaboración de poetas como **Jacinto Pariente** o **Juan Miguel González**. Además, todo esto viene en un maravilloso envoltorio, diseñado por **Isabel Farfán**, responsable también de los formidables dibujos del libreto y la “impactante” portada.

Un violín de corte clásico y unos pasos nos adentran en la pieza que da título al álbum, *‘Tengo Mis Días Buenos’* (7:16). Piano y violín de base, preciosos detalles de clarinete y coros y una melodía vocal excepcional. La sección instrumental se revela variada y rica en matices, con los cinco músicos destacando en algún momento, llegándome con especial fuerza el “duelo” de clarinete y teclado, con una llamativa línea de bajo y batería reforzándolo, y sobre todo la romántica melodía final, una de las mejores del disco, en la que percibimos la melancolía y belleza que desprende la combinación de instrumentos como el piano, el clarinete y el violín, seña de identidad de la banda. Los buenos arreglos de saxo tenor y coros no hacen más que mejorar la pieza. Continuamos con *‘La Tostá’* (7:41), con un potente inicio de órgano, guitarra y violín que enseguida nos trae a la mente a la banda norteamericana **Kansas**. Entra el pegadizo riff de saxo tenor y comienza la parte vocal, con un excelente fondo de piano eléctrico y detalles de violín, seguida de un precioso estribillo. El teclado, la guitarra española y unas notas de bajo inauguran la sección instrumental, creando un inquietante paisaje sonoro, que va ganando intensidad hasta desembocar en un corto pero magnífico solo de violín, sobre una



•*Tengo Mis Días Buenos* (7:16)
•La Tostá (7:41)
•Hablar Con Las Estatuas (6:29)
•La Órbita de Venus (5:06)Más Que Black (7:31)
•El Monstruo de La Pantalla Final (5:35)
•Maullidos De Gigante (2:19)
•FTV-1 Elevado a Ñ (15:52)

Salva Marina: voz, piano, teclados, guitarra y coros
Curro García: bajo, guitarra y coros
Jesús Sánchez: clarinete y saxo tenor
Víctor Rodríguez: violín
Jeimi Montes: batería



No es fácil ser uno mismo. En ocasiones nuestro discurso está tan influenciado por las ideas de otros que al final resulta ser una simple mezcla de tópicos. Ocurre en todos los campos del arte y el pensamiento. Por eso resulta tan especial encontrar a gente que, asimilando diversas influencias exteriores, es capaz de crear un lenguaje único y diferenciable. Es el caso de la banda malagueña **Frutería Toñi**. No resulta sencillo definir su música, y eso es, en cierta medida, esperanzador. Para algunos su música puede encuadrarse en el "Rock Progresivo" o en el "Rock Sinfónico", para otros son una banda de rock que hace buenas canciones, con profundas raíces malagueñas y andaluzas, acompañadas de una excelente base musical, y para mí es sencillamente una banda que no piensa en hacer ningún tipo de música en concreto, sino que se limita a expresarse de una manera singular, confiando que los oyentes seamos capaces de romper las cadenas creadas por las etiquetas musicales, que aunque necesarias en algunos momentos, pueden llegar a atenazar nuestras mentes. Los oídos de nuestros protagonistas están repletos de músicas diversas. Flamenco, rock progresivo, jazz, blues, folk, clásica, rock duro… son algunos de los estilos que devoran y digieren, para luego ser filtrados por sus creativas y enfermizas mentes y regresar al exterior en forma de canciones frescas, originales y llenas de vida.
Lo primero que llama la atención al poner el CD es cómo ha mejorado el sonido con respecto a ***Mellotron En Almíbar***. La producción está mucho más cuidada y el gran trabajo de **Manolo Toro** de Puerto Records nos hace intuir el grado de implicación que ha tenido en el proceso de grabación, edición, mezclado y masterización del disco. Pero no solo es el sonido. Las composiciones de **Salva Marina** y **Curro García** son más maduras, más complejas y están repletas de detalles, siendo cada can-

se menciona un componente místico transmitido a través de la música, incluyendo patrones formales provenientes del raga hindú, como la instrumentación (tabla, cítara y *tampura*) o las células rítmicas más frecuentes (cuyas métricas irregulares coinciden frecuentemente con los principios formales del progresivo). No obstante, estas características no atribuyen una marca distintiva de producción local (en realidad ninguna de las bandas citadas de esta etiqueta procede de la India), ahora bien, ellas hacen referencia a una tradición musical con un origen geográfico bastante concreto. Por otro lado, también se puede entender este componente "indo" como un factor más coyuntural ya incorporado en la visión global del progresivo de los años 60 y 70. Al final, la influencia de la tradición hindú ya fue asumida por los países occidentales en la evolución académica y unida al rock y al jazz sin ese carácter localista. Y fueron muchos los artistas (de todas las disciplinas) que sintieron la necesidad de realizar un viaje de iniciación y de búsqueda personal en la India. Los textos de **Maharishi Mahesh Yogi** o de **Hermann Hesse** también contribuyeron mucho en la transmisión de estos elementos.
Por otro lado, en la propia idiosincrasia del rock progresivo reside una tendencia hacia el mestizaje, hacia la fusión de elementos y una amplia visión motivada por la eliminación de barreras[11], por lo que el intercambio cultural estaba a la orden del día, algo que también se observó de forma paralela en el jazz de finales de los años 60 (y que dio origen al término "fusión", precisamente por ese carácter de hibridación). De hecho, un subgénero como el jazz-rock sirve de puente entre ambos mostrando varios recursos comunes, como demostró **John Covach**[12]. Gran parte de esos devaneos e influencias fueron absorbidos por los cánones de la fusión propiamente dicha, por lo que las referencias a Brasil y a África Central o hasta al flamenco no constituyen necesariamente una reivindicación de valores culturales propios (especialmente cuando es llevada a cabo por artistas que no están ligados al país de origen de esa raíz musical). Tal vez en otros casos eso esté más claro.
En el rock progresivo de los años 70 convivieron bandas con un lenguaje pronunciadamente anglosajón en su concepción, junto con otras que intentaban incorporar y hacer realzar su propio patrimonio. Esto contribuyó a crear pequeñas audiencias locales. Fuera del progresivo, estas bandas fueron consideradas precursoras –en muchos casos– de la articulación de un rock regionalista (incorporando un lenguaje vernáculo y evidenciando la influencia del folklore) que se fue desenvolviendo posteriormente siguiendo las modas musicales que iban surgiendo en el mercado, como ocurrió con el rock progresivo durante la segunda mitad de los años 60 y la primera mitad de los 70, encontrando muy pocos apoyos mediáticos y económicos para subsistir). Este gusto por la búsqueda del elemento autóctono en el progresivo de ese tiempo como dinámica generalizada es una idea más contemporánea que propia de su época, no tanto en términos de composición e interpretación (como vimos antes), sino en términos de su recepción y valorización como un precepto propio de la época. Gracias al renovado interés por parte de las editoras discográficas especializadas en este tipo de estilos y a los medios digitales de comunicación que permiten la clasificación, difusión y teorización de esta información, hoy estamos en condiciones de apreciar este fenómeno en un modo más crítico y objetivo. Al tener acceso a discos como ***Zalmoxe*** de los rumanos **Sfinx**, ***The Man from the East*** del percusionista japonés **Stomu Yamash'ta**, ***Maltid*** de los suecos **Samla Mammas Manna** o ***Ezekiel*** de los vascos **Itoiz**, ya no es solamente escuchar a bandas que constituyen

[10] Puede consultarse la entrada completa de este subgénero, escrita por **Philippe Blache**, en la dirección web http://www.progarchives.com/subgenere.asp?style=35
[11] Así se definen **Sergio Guillén Barrantes** y **Andrés Puente Gómez** en su libro ***Radiografía del rock experimental: de la psicodelia a la actualidad del rock progresivo***, ed. Castellarte, Castellar de la Frontera, 2006, p.17.
[12] **John Covach**, *Jazz Rock?...* Op. Cit..



Stomu Yamash'ta,
The Man from the East
(Island, 1973)



Sfinx,
Zalmoxe
(Electrecord, 1978)



Samla Mammas Manna,
Zalmoxe
(Silence, 1973)



Itoiz,
Ezekiel
(Elkar, 1980)

parte de los exponentes musicales internos de una región específica, es también considerarlos como parte de un legado cultural que puede ser apreciado por personas de diversos puntos del globo. Esto ayuda, en cierta forma, a definir y perfilar un fenómeno creativo que ocurrió, en lineas generales, de forma semejante en lugares muy distantes entre sí.

Eduardo García Salueña, 3 de marzo de 2010

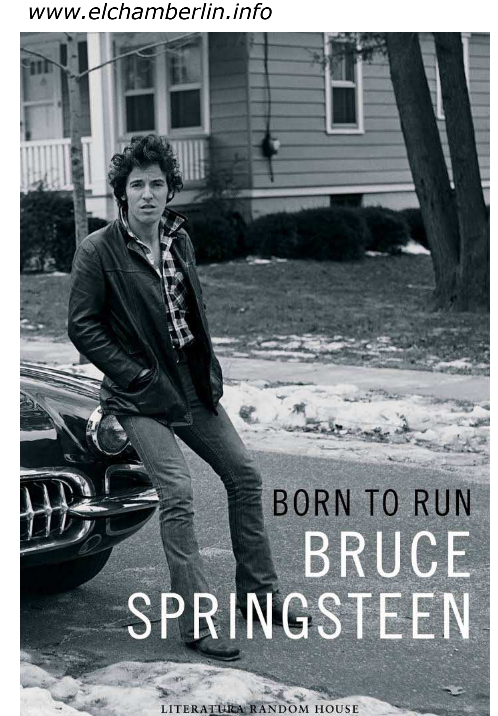
CD 2
Charity Balls (***Strictly Inc.***) – 4:40
An Island in the Darkness (***Strictly Inc.***) – 17:22
The Border (***Bankstatement***) – 5:54
Lucky Me (***A Curious Feeling***) – 4:27
Another Murder of a Day (***Still***) – 9:05
Moving Under (***The Fugitive***) – 5:59
Still It Takes Me by Surprise (***Still***) – 6:28
Red Day on Blue Street (***Still***) - 5:49
After the Lie (***A Curious Feeling***) – 4:51
Redwing (***Soundtracks***) – 5:50

CD 3
Queen of Darkness (***Bankstatement***) – 4:35
A Piece of You (***Strictly Inc.***) – 4:48
Big Man (***Bankstatement***) – 4:15
Angel Face (***Still***) – 5:19
This Is Love (***The Fugitive***) – 5:09
I'll Be Waiting (***Bankstatement***) – 5:56
Back to Back (***Still***) – 4:33
For a While (***A Curious Feeling***) - 3:40
Throwback (***Bankstatement***) – 4:34
You Call This Victory (***Soundtracks***) – 4:32
And the Wheels Keep Turning (***The Fugitive***) – 4:46
You (***A Curious Feeling***) – 6:32
The Final Curtain (***Still***) – 4:57

CD 4
Blade (***Six Pieces for Orchestra***, 2012) – 10:20
Black Down (***Seven: A Suite for Orchestra***, 2004) – 9:47
Siren (***Six Pieces for Orchestra***) - 8:48
Earthlight (***Seven: A Suite for Orchestra***) – 4:43
From the Undertow (***A Curious Feeling***) – 2:47
Spring Tide (*Demo version* original de ***Seven: A Suite for Orchestra***) – 9:39
Neap Tide (*Demo version* original de ***Seven: A Suite for Orchestra***) – 4:10
City of Gold (*Demo version* original de ***Six Pieces for Orchestra***) – 11:54
The Chase (***The Wicked Lady*** banda sonora, 1983) – 3:29
Kit (***The Wicked Lady*** banda sonora) – 3:04
Poppet (Inédita, 2015; originalmente escrita para ***Still***) – 4:04
The Wicked Lady (***The Wicked Lady*** banda sonora) – 3:48

voces femeninas", nos dice **Tony**.
Vocalistas que ha utilizado **Tony Banks** para sus discos en solitario:
En ***A Curious Feeling*** (1979) participa **Kim Beacon**; en ***Still*** (1991) aportan sus voces **Fish** (vocalista de **Marillion**), **Nik Kershaw**, **Andy Taylor** (guitarrista de **Duran Duran**) y **Jayney Klimek** (vocalista nacida en Australia). En ***Soundtracks*** (1986) aparecen **Fish**, **Jim Diamond** (líder del trío **Ph.D.**) y **Toyah Wilcox**.
Cuando **Mike & The Mechanics** empiezan a tener éxito, **Tony Banks** decide crear ***Bankstatement*** (1989), donde asume labores vocales el propio **Tony** en una canción, además de **Alistair Gordon** y **Jayney Klimek**. Finalmente, en ***Strictly Inc.*** (1995) hace las voces **Jack Huess**, que formó en los años 80 la banda **Wang Chun**.
Como ya mencionamos con anterioridad **Tony Banks**, tras el fracaso de ***Calling All Stations*** (1997) decide optar por la música orquestal y publica dos álbumes con el sello Naxos: ***Seven: A Suite For Orchestra*** (2004) y ***Six Pieces For Orchestra*** (2012).
Tras estos dos discos le encargaron una pieza para el festival de música clásica de Cheltenham. **Tony Banks** escribió una pieza de 15 minutos. "*He escrito dos piezas más y está en camino una tercera*".
Otro proyecto en el que ha estado trabajando ha sido el siguiente. Un intérprete de clásica, **John Potter**, le propuso musicar unos textos del siglo XVII pertenecientes al poeta **Thomas Campion**. Han quedado recogidos en un disco donde colaboran también **John Paul Jones** (**Led Zeppelin**) y **Sting**. El álbum se llama ***Amores Pasados***.
Con el documental *Sum of the Parts* se reunió la formación original de **Genesis**. Este junto al recopilatorio ***R-Kive Box Set*** hizo pensar a muchos fans que podía existir alguna reunión a la vista.
Acerca de si los miembros de **Genesis** se suelen ver con frecuencia, **Tony** afirma que tiene contacto con **Mike** (**Rutherford**) y **Peter** (**Gabriel**), ya que fueron amigos cuando eran jóvenes. No están tan cerca ahora pero se ven una o dos veces al año. Se ha visto con **Steve Hackett** y con **Anthony Phillips**, el guitarrista original. Una de las razones que hacen difícil la reunión es que **Phil** (**Collins**) no puede tocar como antes. Probablemente se volverían locos. **Collins** y **Gabriel** tienen sus carreras en solitario y es difícil cuadrar las agendas. Añadir a alguien más no sería buena idea. Es mejor mantener en nuestra memoria que **Genesis** son los **Genesis** de siempre, antes y después de la marcha de **Peter Gabriel**.
Para terminar con esta retrospectiva de **Banks** en solitario, ahí van los temas que aparecen en ***A Chord Too Far*** (2015):

CD 1
Rebirth (***Soundtracks***, 1986) – 1:23
At the Edge of Night (***The Fugitive***, 1983) – 6:01
Walls of Sound (***Strictly Inc.***, 1995) – 5:08
Lion of Symmetry (***Soundtracks***) – 7:13
The More I Hide I (***Bankstatement***, 1989) – 4:29
Shortcut to Somewhere (intérprete **Fish**; ***Soundtracks***) – 3:40
The Waters of Lethe (***A Curious Feeling***, 1979) – 6:33
I Wanna Change the Score (***Still***, 1991 (United Kingdom)/1992 (U.S.)) – 4:30
Water Out of Wine (***Still***) – 4:39
Something to Live For (***Strictly Inc.***) – 5:18
By You (***The Fugitive***) – 4:31
Never Let Me Know (***Strictly Inc.***) – 6:21
Thirty Three's (***The Fugitive***) – 4:41

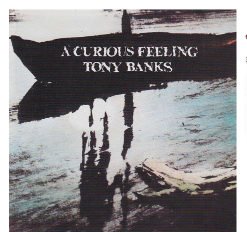


Bruce Springsteen: *BORN TO RUN*: AUTOBIOGRAFÍA

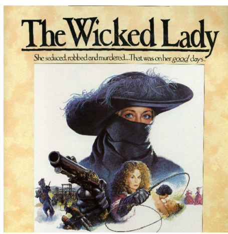
Federico Luis Clauss Klamp

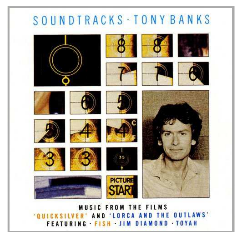
En estos primeros días de 2017 he tenido tiempo para leer la biografía de **Bruce Springsteen**. No hace mucho hice para ROCK THE BEST MUSIC una reseña de la autobiografía de **Phil Collins** *Todavía no Estoy Muerto*, que me pareció muy humana y entrañable (véase en este número de ***El Chamberlin*** las pp. 35-37). Y esta no le va a la zaga. Hoy en día, cuando asistimos a la resurrección de músicos de los años setenta como **Mike Oldfield**, que con su ***Return to Ommadawn*** está viviendo una nueva juventud, alcanzando las cotas más altas de las listas de éxitos, me encuentro cara a cara con ***Born to Run*** */Nacido para Correr*.
No creo que a **Bruce** se le deba otorgar un Premio Literario, como se ha hecho con **Bob Dylan**, pero puedo decir que ***Born to Run*** es un gran libro, que remueve tus entrañas. **Springsteen** nos cuenta sus orígenes como un chico de barrio al que siempre le gustó la música. Procedente de clase baja, y con un padre muy ajeno a su música muy distante de él, que sólo le visita cuando va a nacer su primer hijo. **Springsteen** nos narra con fluidez y energía sus inicios, sus primeros grupos, sus primeros bolos. Nos habla desde el corazón, a flor de piel, de lo que era su vida.
Bruce siempre ha estado atormentado por la figura de su padre, y ha hecho terapia durante mucho tiempo. Ha padecido fuertes depresiones. El contrapeso a la figura de su padre han sido su madre y su mujer **Patty**.
Me ha impactado su encuentro con los miembros de la **E Street Band**, a los que considera antes que músicos, amigos. Quizás esa sea la razón por la que han permanecido unidos tantos años, a pesar de bajas tan importantes como **Clarence Clemons** (el gran saxofonista de color) y **Danni Federici** (teclista). Otra parte del negocio son dos personas que llevaban sus negocios, **Mike Apple** y **Jon Landau**, que es narrada con mucha sinceridad.
Bruce Springsteen, al contrario que músicos como **U2**, a los que aprecia, no se ha vendido al dolar; ha seguido siendo el mismo al cabo del tiempo. Da lo máximo en sus conciertos y éstos pueden superar las 3 horas. Esta es otra de las razones por la que gusta tanto. Se exprime en cada actuación.
Springsteen no tiene enemigos; descubre el amor en **Patti Scialffa**, su compañera; una relación que no ha sido un camino de rosas. El nacimiento de sus hij@s es contado como un acontecimiento que le llena de orgullo. **Bruce** es música, pero cuando mujer e hijos llegan a su vida, su carrera cobra un nuevo aliento. Hay muchos y buenos sonidos en estas páginas, pero no desligado de la vida. Son las

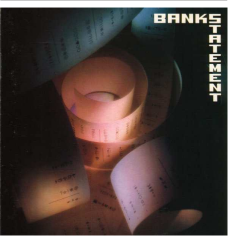
dos caras de una misma moneda.
Gran admirador de **Elvis**, **Frank Sinatra** o **Roy Orbison**, **Bruce** ha encontrado un camino único y personal, en el que ha sabido mantenerse firme a pesar de temporales y vaivenes. En su música hay rock, soul, pop, folk, country, e incluso ramalazos étnicos (***The Rising***), con un estilo inconfundible.
Reconozco que hay música de **Bruce** que no he escuchado, sobre todo los discos del principio, que necesitarían mi atención, y que están muy bien abordados en esta autobiografía: ***Greetings from Asbury Park, N.J.***, ***The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle*** y ***Darkness on the Edge of Town***.
Born to Run (1975) y ***The River*** (1980) son dos cimas en su carrera. Y hay canciones que le (nos) han marcado como *American Skin*, dedicada a un joven negro asesinado por la Policía de Los Ángeles. ***Born in the USA*** (1984) es un disco completísimo con el aroma de la **E Street Band** funcionando como un perfecto engranaje musical.
Las letras de **Bruce Springsteen** siempre han estado pegadas a la vida. **Bruce** nos habla del policía que te espera en un cruce, del motorista que recorre las calles en una noche de invierno, del padre de familia preocupado por la educación de sus hijos, del bombero que ha quedado impactado por la tragedia de las Torres Gemelas, es decir, de la gente que puebla la América de clase media. ***The Rising*** (2002), por ejemplo, está dedicado al 11-S.
Tan perfeccionista como el que más, **Bruce** ha necesitado a veces evadirse de las giras mastodónticas y hacer discos/conciertos en formato reducido, como sucedió con ***Tunnel of Love*** (1987), un disco acústico, que fue un gran éxito.
Ha visitado España en varias-muchas ocasiones. Es muy querido por el público español. Ha actuado en Barcelona, San Sebastián, Granada, Sevilla, Gijón, Madrid, etc. y cada actuación es un derroche de energía.
Bruce nos cuenta que empezó a escribir esta Biografía hace unos 7 años entre canción y canción, entre gira y gira. Fue rellenando cuadernos de vida a espuertas.
Las páginas dedicadas a su gran amigo **Clarence Clemons** son soberbias, por lo humanas que son. Emociona escuchar cómo fue la despedida de su gran amigo saxofonista.
Bruce pasa de puntillas por sus últimos discos: ***Magic*** (2007), ***Wrecking Ball*** (2012) o ***High Hopes*** (2014), aunque estén poblados de magníficas canciones.
Cada año que pasa esperamos un nuevo proyecto y una nueva gira. Parece que este que se anuncia es íntimo y personal pero aún no tiene fecha de salida, ¿2017?
He disfrutado (mucho) con la lectura de su autobiografía. Amena, interesante, ágil, muy bien contada, por alguien que no es escritor pero que tiene un gran aliento narrativo y que sabe bien cómo llegar al lector. No te defrauda.
Ahora que no pintan nada bien las cosas en los EEUU es cuando más echamos de menos a **Bruce Springsteen**. Sus letras, sus canciones, sus discos...
Bruce Springsteen, en referencia a las políticas de **Donald Trump**, afirmó en Adelaida el 30 de enero: *"América es una nación de inmigrantes y ésto nos parece anti-democrático y fundamentalmente anti-americano"*.



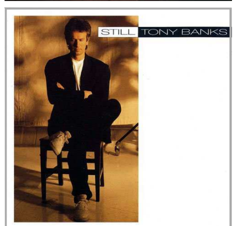




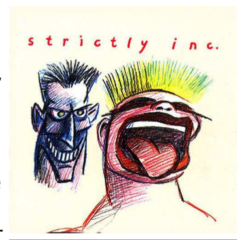




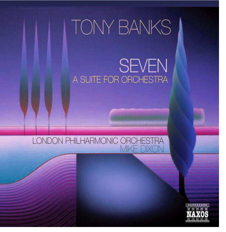
Follow You, Follow Me llegó *Turn It On Again*. Su forma de trabajar era diferente cuando lo hacía en solitario. "*Una cosa es escuchar lo que hacían **Mike** & **Phil** y otra muy diferente oír mis trabajos en solitario*", señala **Tony**.
Con **Tony Banks** ha pasado algo curioso. Se le considera un gran teclista y compositor, pero luego no se le ha valorado en su justa medida. De lo que está más orgulloso es de canciones que no fueron *hits*, por ejemplo *Supper´s Ready* y *Duchess*.



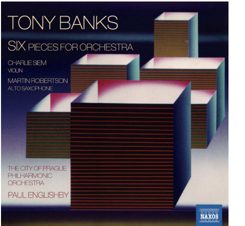
Cada disco que hacía era un poco peor que el anterior. Se sentía orgulloso de ***Strictly Inc.*** (1995), era un buen álbum. Tras este disco **Genesis** hicieron ***Calling All Stations***, que no tuvo el éxito de antes y donde las labores vocales las ejerció **Ray Wilson**. El rock progresivo no le llamaba mucho la atención así que decidió abrir un nuevo camino tras haber trabajado en la banda sonora de ***The Wicked Lady***.
En los años 90 se para su carrera en el mundo del rock, y surge su interés por la música clásica. "*Trabajar en una orquesta va bastante bien cuando los coros son interesantes. No hay una única forma. Puedes hacerlo de diversas maneras*", opina **Tony**.



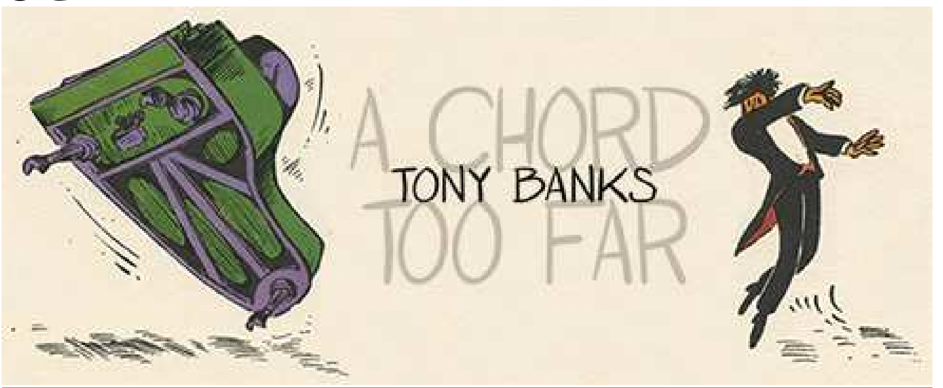
De su trabajo en solitario **Banks** está muy contento de ***A Curious Feeling***, que considera como una pieza con identidad propia. Él tenía muchas esperanzas en ***Still***, que iría bien en la radio, pero no fue así.
De sus cualidades como cantante **Tony Banks** nos dice que puede sostener una melodía, pero no se considera cantante. "*Cuando eres intérprete tienes que liderar el proyecto, hacer los vídeos, trabajar en algo que no es reconfortante para mí*".



"*He trabajado con **Peter** y **Phil**, quienes han llegado a ser buenos cantantes. Peter era un chico tímido cuando empezó pero encontró la forma de hacer frente a su modo de cantar, y lo hace realmente bien. He perdido el objetivo de ser un cantante. Me gusta ser escritor de canciones y permanecer detrás de la escena*".
"***Mike Rutherford** era un poco grosero acerca de mi voz. Él hizo su propio álbum y cantó en él*" (***Acting Very Strange***, 1982). "*Pero no estaba contento y luego formó **Mike & The Mechanics***".



En sus trabajos en solitario **Tony Banks** ha podido colaborar con otros músicos más allá de ***Genesis***. "***Phil Collins** es un cantante muy versátil y podía haber cantado temas que yo he escrito para otra gente. **Peter Gabriel** es diferente, tiene su propia manera de cantar, y ha conseguido un tono fantástico. Cuando he trabajado aparte de **Genesis**, he usado a veces*



TONY BANKS nos habla de su propuesta musical, un BOX-SET llamado *A Chord Too Far* (2015)

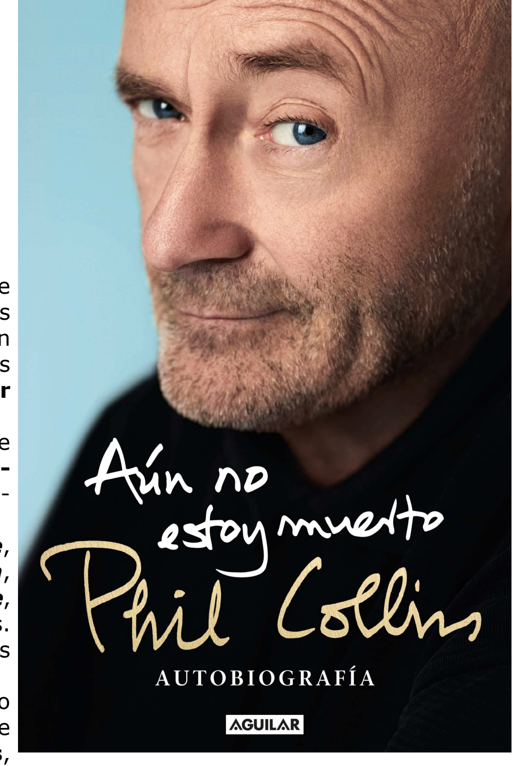
"Un acorde que viaja demasiado lejos"

F.L. Clauss Klamp

Tony Banks siempre ha sido mucho menos conocido dentro del grupo **Genesis** que **Phil Collins**, **Mike Rutherford**, **Peter Gabriel** o **Steve Hackett**.
Phil Collins con su vuelta a los escenarios, **Mike Rutherford** trabajando con sus mecánicos que vuelven en 2017 con ***Learn to Fly***, **Peter Gabriel**, muy distraído en labores diversas, o **Steve Hackett** que continúa su gira con los temas de **Genesis** de su primera época y realizando discos en solitario, como ***The Night Siren***. Estos apuntes nos hablan de que *el mundo de Genesis* siempre está en movimiento.
Cuatro meses antes de que se publicara el LP ***Genesis***, con temas tan emblemáticos como *Mama* o *That´s All*, **Tony Banks**, teclista y miembro fundador del grupo publicó ***The Fugitive***, su segundo disco de estudio, que apenas llegó al top 50 en el Reino Unido, siendo el vocalista principal, y que acabó marchitándose en la oscuridad.
Banks, que ahora debe rondar los 67 ha pasado la mayor parte de su carrera en la cuerda floja. Ha trabajado con **Genesis** junto al dinámico **Phil Collins** y junto a **Peter Gabriel**, o sea que conoce muy bien el engranaje que es/era **Genesis**, sin embargo su trayectoria en solitario permanece en el olvido.
El material que aparece en ***A Chord Too Far*** ha sido recopilado por el propio músico y muestra sus diversas facetas, desde el romántico rock progresivo de 1979 de ***A Curious Feeling***) hasta la música clásica de ***Six Pieces For Orchestra***, de 2012.
Tony se propuso hacer este trabajo al terminar el recopilatorio ***K-Five***. Hay una discográfica llamada Esoteric Records que se lo planteó. La idea era hacer una retrospectiva de su carrera en un par de CDs, sin embargo al final salieron 4 discos. Están agrupados por épocas ya que pasaron 15 años entre los tres primeros discos. **Banks** le dio más importancia a temas que no fueron singles en su momento. Es una forma de unir luces y sombras, como afirma **Banks**.
Banks no ha trabajado en sus proyectos en solitario igual que en ***Genesis***. Tras

AUTOBIOGRAFÍA de Phil Collins: "AÚN NO ESTOY MUERTO"

Federico Luis Clauss Klamp



Sinceramente, **Phil Collins** es uno de mis músicos de cabecera. Soy de los que opinan que **Phil Collins** le dio un nuevo aire a **Genesis**, lo hizo más pop, cuando la trayectoria de **Peter Gabriel** en el grupo llegaba a su fin.
No soy de los que cree (a diferencia de muchos) que la época de **Peter Gabriel** en **Genesis** es la más importante.
Yo me quedo con discos como ***Duke***, ***Abacab***, ***Genesis***, ***Invisible Touch***, ***Three Sides Live*** o ***We Can't Dance***, por ejemplo. Es cuestión de gustos. Quizás sea que yo tenía 16 años cuando se publicó ***Duke*** en 1980.
No se narra el desencuentro del grupo con **Anthony Phillips**, que fue guitarrista en los inicios de **Genesis**, ni la salida de **Steve Hackett**.
Esta autobiografía hace un recorrido por la carrera de **Collins**. Sus inicios como batería en grupos variados, la llamada de **Genesis**, su trayectoria en el grupo, el cambio en la formación ante la salida de **Peter Gabriel**, o el desarrollo de su carrera como solista.
Está escrita en un estilo directo, espontáneo, narrando infinidad de detalles, en los que te preguntas cómo es que los recuerda con tanta claridad. Relata su vida personal y familiar, que no ha sido un camino de rosas. Ahí están sus hijos **Simon Collins**, también cantante en solitario y en grupo sinfónico (**Sound of Contact**); su hija la actriz **Lilly Collins**, su hijo **Nicholas**, que en 2017 hará de batería en su vuelta a los escenarios, ya que por problemas de espalda **Collins** no puede coger las baquetas salvo en contadas ocasiones.
No sólo recorre su faceta como cantante de un grupo de rock progresivo, sino también como músico de sesión y productor de otros artistas (**John Martyn**, **Eric Clapton**, **Anni-Frid** (**ABBA**) o **Philip Bailey**. Ha sido compositor de bandas sonoras de la factoría Disney (***Tarzán***, ***Hermano Oso***); componente de una big band: **The Phil Collins Big Band**, trabajando/tocando con **Tony Bennett** y ha participado en los conciertos multitudinarios que se sucedieron en la década de los años 80 -*Live Aid*-. Además ha acompañado como músico de sesión a **Robert Plant** (**Led Zeppelin**) y ha girado en numerosas ocasiones.
La prensa le ha tratado con desprecio en muchos casos, lo que considero injusto a todas luces; ha hecho carnaza de él en muchas ocasiones. Incluso las redes sociales le han tratado con desprecio.

A priori pensé que se trataría de una autobiografía ligera, con poca sustancia, pero me he encontrado con un magnífico libro, entretenido y dinámico.
Tenía ilusión *adolescente* de que **Genesis** volverían como quinteto: **Peter**, **Tony**, **Mike**, **Steve** y **Phil**, pero cada vez lo veo más difícil, aunque con **Genesis** nunca se sabe. Una de las anécdotas que salpica el libro es la de la posible reunión de 2005.
El proyecto era volver a hacer ***The Lamb Lies Down on Broadway*** en el 2006/7, pero con la tecnología actual. **Peter Gabriel** se desmarcó de la propuesta, y con él **Steve Hackett**. De **Peter Gabriel** dice: *"[S]e ha pasado 30 años intentando olvidar que fue el cantante de **Genesis** y reinventándose a sí mismo, un proceso en el cual*



aún está inmerso".
¿Habéis pensado como sería hacer ***The Lamb Lies Down on Broadway*** en la actualidad? La idea era magnífica, sin embargo se empezaron a poner trabas al proyecto: financiación, logística del espectáculo, rentabilidad y aparte cuadrar las agendas de todos los músicos.
A pesar de todo los integrantes de **Genesis** se llevan de maravilla. Son buenos compañeros de clase que un día formaron un grupo de música.
La salida de **Collins** de **Genesis** está contada con sencillez. **Phil** estaba cansado de giras interminables, en Europa, en América, en Australia y deseaba bajar el ritmo; descansar. Con **Mike** (**Rutherford**) y con **Tony** (**Banks**) siempre había un buen rollo. Con un sincero me marcho o lo dejo ante su productor **Tony Smith** pone fin a sus años en **Genesis**.
Según sus propias palabras, de su discos en solitario, aparte de ***Face Value***, donde nos cuenta el famoso golpe de batería-reverberación de compuerta que aparecería en *Intruder* de ***Peter Gabriel (III)*** -tercer disco en solitario de **Peter Gabriel**-, considera que ***Both Sides*** es uno de los más personales: compuesto y escrito todo en casa. Un disco no valorado por muchos
También nos cuenta sus problemas de oído, que suceden de forma súbita, pero que sobrelleva bastante bien. ¿Cómo es posible que un músico de su valía haya tocado tantas y tan buenas canciones con problemas de audición?

GUILLEM ROMA. Alguna vez lo hemos comentado pero de momento no nos hemos animado porque tampoco sabemos cómo irían las ventas. No obstante sería muy interesante para poder ofrecer este producto a los seguidores del grupo más melómanos que podrían apreciar mejor todos los trabajos gráficos.
EL CHAMBERLIN. ¿Qué nos depararán las nuevas composiciones de **Herba d'Hamelí** en los próximos años?
GUILLEM ROMA. Pues no te sabría decir concretamente, lo que sí te puedo asegurar es que estamos haciendo la música que nos apetece hacer en ese momento, no estamos ligados a nada y lo hacemos porque disfrutamos, es nuestra pasión. Espero que podamos ofrecer nuevos temas muy pronto y que te lo podamos contar en una futura entrevista ya que medios especializados como *El Chamberlin* son muy necesarios para dar a conocer a bandas como **Herba d'Hamelí**.
Muchas gracias por la entrevista y un saludo a todos los lectores.

Web: http://herbahameli.blogspot.com.es





instrumentos al grupo, creo que hemos llegado a una estabilidad en cuanto a músicos y los que estamos nos compenetramos bien. Cuando componemos lo hacemos sin haber pensado antes hacia dónde queremos ir, hacemos lo que nos sale de dentro sin reflexionar al respecto. Lo que sí tenemos claro es que trabajamos para que las nuevas composiciones sean mejores que las anteriores y nos sintamos orgullosos de ellas.

EL CHAMBERLIN. *¿Os sentís identificados con el rock progresivo sinfónico? ¿Cuáles son desde vuestro punto de vista los esquemas que definen estar integrados en uno u otro cajón de música?*

GUILLEM ROMA. Efectivamente, nos sentimos identificados con este género porque es el que nos gusta y el que intentamos tocar lo mejor que podemos sin tampoco querer encasillarnos en ningún cajón; también escuchamos otros géneros como el jazz, jazz-rock, música clásica... Eso sí, lo que más nos gusta del rock progresivo es la no restricción a nivel de instrumentación ni de composición, tanto en estructuras como en longitud del tema.

EL CHAMBERLIN. *Cada vez son más numerosas las bandas del país que se adentran en el área del rock progresivo. Sin embargo, quizá tendría que cambiar la manera de gestionar los conciertos. ¿Cómo creéis que se podrían llevar a cabo conciertos de rock progresivo o músicas afines con músicos del país?*

GUILLEM ROMA. Tiene difícil respuesta… Es verdad que nos encontramos en una época en la que florecen muchos grupos de progresivo o estilos afines aunque la audiencia no va en la misma proporción. A pesar de que hay muchos grupos, seguimos siendo un género minoritario y cuesta mucho movilizar a un público que si no se trata de una "vieja gloria" difícilmente irán a vernos. Aun así hay que destacar la labor que hacen algunas personas para promover este género. Por ejemplo, nosotros tocaremos en uno de los conciertos del festival Totum Revolutum, que se hace en Barcelona, junto con **Regna** y **Numen** el 20 de mayo. Aun así cuesta mucho hacerse un hueco en otros festivales similares.

Dicho esto, a nosotros nos gusta personalmente hacer conciertos de pequeño formato con el público sentado y muy cerca nuestro. Conciertos donde puedes tener una interacción muy directa con el público, el sonido es fresco y directo sin tener necesidad de usar monitores ni de poner micros a la batería.

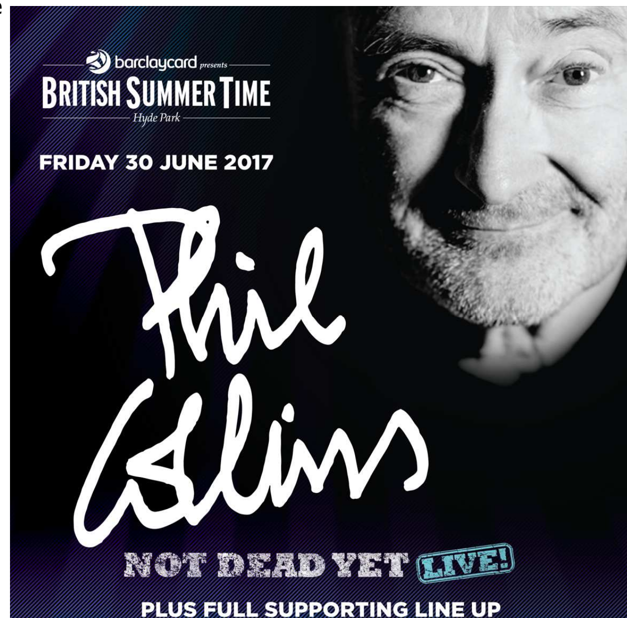
EL CHAMBERLIN. *Desde que empezasteis a grabar discos habéis optado por la autoproducción como única forma de poder gestionar la edición y distribución de vuestros discos en formato físico y digital. En este sentido, las bandcamps han propiciado que el oyente escuche el producto antes de comprar. Esto y los conciertos en vivo suponen las únicas vías para dar a conocer vuestra música. ¿Habéis pensado en la idea de editar vinilos?*

Y así llegamos a 2002 cuando publica ***Testify***, con temas como *Come With Me*, dedicado a su hijo **Nick**. Después de 2012 su trayectoria se hace más irregular (narrada en la parte final del libro). Ya no hace giras, *The Final Fast Farewell Tour* es de 2004. Su vida personal sigue siendo un vaivén y parece que se retira. Sin embargo, durante el pasado año reedita sus discos en solitario con atractivos añadidos de directos y *bonus tracks* y unas portadas actualizadas. Participa en algún bolo de una Fundación que dirige con **Orianne**, su mujer (The Dream Foundation), con alguna recaída y se plantea volver no con **Genesis**, sino con algunas actuaciones que ya tienen sus entradas agotadas para 2017. La gira lleva por nombre *Not Dead Yet Tour*, en junio de 2017. Le acompaña el siguiente grupo:

Phil Collins: voces y batería.
Nicholas Collins: batería.
Luis Conte: percusión.
Leland Sklar: bajo.
Daryl Stuermer: guitarras.
Ronnie Carl: guitarra rítmica.
Brad Cole: teclados.
Arnold McCuller, **Amy Keys**, **Bill Cantos**, **Lamont Van Hook** y **Bridgette Bryant**: coros.
Harry Kim y **Dan Fornero**: trompeta.
George Shelby: saxo.
Luis Diego Bonilla: trombón.

Se trata de una gira corta, Londres en el Royal Albert Hall, París en el Accor Hotels Arena, Colonia en Lanxess Arena y de vuelta a Londres en verano al Hyde Park. Se han añadido nuevas fechas. España no está en sus planes. Coincidiendo con la salida de su Autobiografía se ha publicado un recopilatorio de su carrera en solitario: ***The Singles***.

Solo añadir que **Mike & The Mechanics**, donde participa el mismísimo ex **Genesis** **Mike Rutherford**, harán de teloneros de **Phil Collins** en el concierto de junio de 2017 de Hyde Park.





Poco tuvimos que pensarnos el viajar a Manchester cuando nos enteramos de que iba a ser una de las ciudades en las que el quinteto británico **Led Bib** iba a presentar su último trabajo, ***Umbrella Weather*** (Rare Noise Records, 2017). Se trata del sexto disco en estudio de la banda, y en mi opinión es también un valioso documento que no sólo nos hace disfrutar de la música que contiene, sino que nos demuestra cómo estos músicos van creciendo año tras año como intérpretes y compositores.

El acto se celebró en el Royal Northern College Of Music, el conservatorio de la ciudad, en una sala con una buena acústica y bastante cómoda. Como teloneros, salieron al escenario **Flightless Birds**, un trío de estudiantes del centro formado por el guitarrista **Alex Dineeen**, el bajista **Dan Peate** y el baterista **John Needham**, que también se encargaba de la electrónica. Su música, totalmente instrumental, puede encuadrarse en el jazz rock, con algunos momentos cercanos al post rock. Su actuación, de 40 minutos de duración, fue digna, aunque se les notaba bastante verdes todavía.



Flightless Birds

Tras un pequeño descanso, **Led Bib** hizo su aparición. La actuación fue sobresaliente. Me cuesta compararla con las anteriores que he visto de ellos, así que no lo haré. El

impactaron y que pasaron en Barcelona donde hubo por error una carga policial en un pasacalles de cultura popular con niños que, por suerte, no tuvo graves consecuencias.

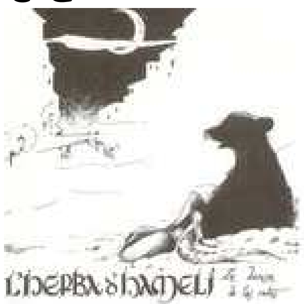
EL CHAMBERLIN. ***Interiors*** marca un avance en cuanto a producción y composición, así como un compromiso en esa proyección a la que estáis expuestos para subir escalones en el mundo del progresivo. No solo por el hecho de que vuestro trabajo empiece a ser reconocido, sino por haber llegado a encontrar un sonido característico. La melodía es un factor que debe ser considerado, en el buen sentido, como un elemento mediante el cual se pueden hacer buenas canciones, sin caer en el cajón de sastre. Las armonías de las voces e instrumentos sirven para crear ambientes de una frescura y plenitud brillante. Desde esta perspectiva, el germen de las composiciones está mas acorde con el rock progresivo de los 70. Aunque se aprecia un aire aventurero, también asimilo cierta melancolía que no debe dejar indiferente a ninguno de vuestros seguidores. En ese diálogo con el oyente-espectador, ¿qué baza juegan las melodías que entran a la primera escucha?

GUILLEM ROMA. ***Interiors*** es nuestro trabajo más maduro, consideramos que tanto en composición como en arreglos es nuestro mejor disco hasta la fecha, fruto de una larga evolución como grupo y de las aportaciones de los miembros más recientes. A nosotros nos gusta hacer composiciones muy cambiantes, a lo largo de la pieza se pasa, por momentos mas enérgicos y/o duros como por momentos más melódicos y bucólicos. Respecto de las melodías, no sabemos si las nuestras entran a la primera, lo que sí sabemos es que nos gusta trabajarlas mucho para que sean agradables al oyente al mismo tiempo que no sean evidentes. Por ejemplo, en nuestro tema *Viatge* existen pasajes muy melódicos y otros muy intrincados, de esta forma buscamos diferentes estados de ánimo dando a la pieza un sentido orgánico.

EL CHAMBERLIN. Llegados a este momento de la entrevista me gustaría hacerte algunas preguntas en torno a lo que estáis creando en el momento actual. ¿Vais a continuar desarrollando vuestro estilo, o estáis tratando de seguir progresando en busca de un sonido más camerístico, incorporando instrumentos de cuerda y viento?

GUILLEM ROMA. De momento no tenemos planeada la incorporación de nuevos





La Dansa de les Rates **(2002)**



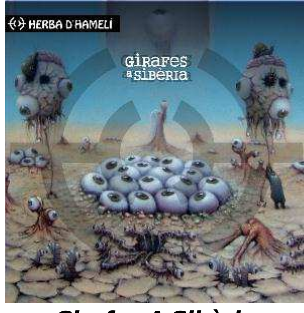
Cançons de Casa i Sons de Carrer **(2004)**



l'Aplec dels Bojos **(2006)**



Inversa Visual **(2009)**



Girafes A Sibèria **(2011)**



Interiors **(2011)**

musicalmente. Ateniéndonos a esta circunstancia, ¿cómo asumís la tendencia regionalista en las piezas que componéis?

GUILLEM ROMA. En ningún caso nuestra música está ligada a nuestro origen y este concepto de tendencia regionalista nos suena extraño, pensamos en un concepto global. El rock progresivo es un género que gusta tanto en Europa, como en Japón o América. Al fin y al cabo nuestra música está ligada a nuestro gusto y a nuestras preferencias musicales, que tanto pueden ser la música layetana como el rock Canterbury, el jazz-fusión europeo y americano, el progresivo nórdico, el prog italiano o muchos más. La música no entiende de fronteras. Al final la música que acabas haciendo viene muy marcada por las personas con las que interactúas.

EL CHAMBERLIN. En vuestro siguiente disco, ***Girafes a Sibèria***, dais la misma prioridad a los textos que a la música, siendo todas las piezas que componen el álbum cantadas. Aunque, eso sí, conservando unos arreglos dignos de una banda que interpreta rock progresivo clásico, con aditamentos locales del rock layetano. El sonido está muy cuidado y la portada del disco, así como los textos, nos abren la mente hacia un mundo lleno de esperanzas. ¿Qué mensaje queréis transmitir?

GUILLEM ROMA. Las letras de ***Girafes a Sibèria*** están hechas por el cantante que teníamos en aquella época que era **Ricard Rius** excepto *Avui Pollastre* que la hice yo mismo. Con las letras no pretendemos dar ningún mensaje en concreto como grupo que somos, son letras a inspiración de quien las hace, tanto **Ricard** (antes) como **Claudio** tienen libertad absoluta a la hora de escribir una letra.

Yo personalmente te puedo hablar un poco sobre la letra de *Avui Pollastre*, donde hay una parte de la misma que, de forma indirecta, hablo de unos sucesos que me

repertorio estuvo compuesto al completo por piezas de su último disco, y las interpretaciones y variaciones que de ellas hicieron fueron brillantes. La sección rítmica formada por el baterista **Mark Holub** y el bajista **Liran Donin** es extremadamente sólida e imaginativa a la vez, alcanzando en directo un protagonismo que a veces raya lo excesivo, creando unas bases formidables para el desarrollo de las melodías, los juegos y los solos de los dos saxofonistas, **Pete Grogan** y **Chris Williams**, y cómo no, para el teclista **Toby McLaren**, que además de las fantásticas líneas de piano eléctrico y acústico, utilizó con acierto un ARP Odissey para crear preciosos efectos y pasajes fantasmagóricos.



Pete Grogan, Mark Holub, Chris Williams

Con las inconfundibles notas de piano eléctrico y la pegadiza melodía de saxo de *Insect Invasion* comenzó la actuación, que dio paso a la brutal *On The Roundabout*, repleta de ritmos formidables, misteriosos pasajes de percusión, bajo y efectos de teclado y algo muy característico de la banda, el amor por crear un ambiente relajado e ir subiendo la intensidad hasta llegar a momentos en los que los cinco músicos lo dan todo. Después le tocó el turno a *Fields Of Forgetfulness*, que comienza con una preciosa melodía de los dos saxos de corte clásico. A destacar el maravilloso y sensible solo de bajo de **Liran Donin** y el de saxo de **Pete Grogan**, además del buen trabajo de **McLaren** al piano acústico, que por desgracia no se escuchó demasiado ni en esta ocasión ni en las otras dos o tres que eligió utilizarlo. Aquí pudimos disfrutar de otro de esos "crescendos" de la banda.



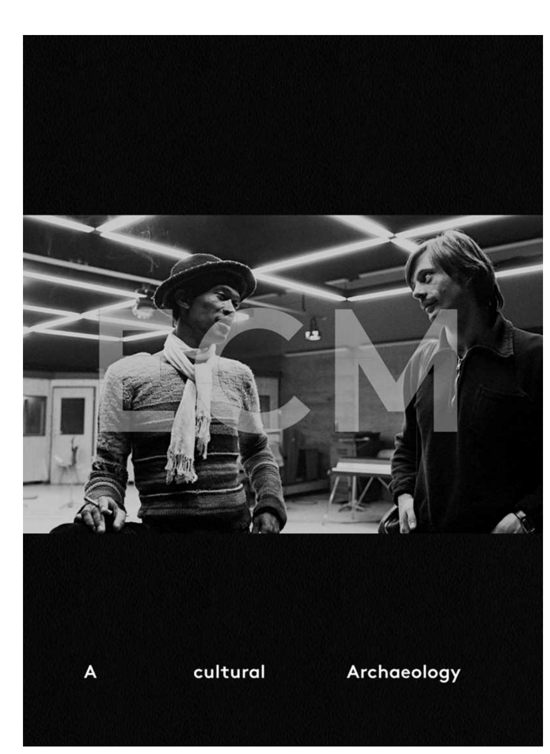
Liran Donin

Tras tres piezas compuestas por el baterista **Mark Holub**, principal compositor del grupo (aunque ellos mismos nos comentaron que este disco es en el que más han colaborado todos los músicos a la hora de escribir las piezas), le tocó el turno a ***Women's Power***, obra de **Liran Donin**, que me parece maravillosa, con un *riff* de bajo alucinante, muy distorsionado, un ritmo de batería buenísimo, efectos de teclado y un bonito juego de saxos. Continuaron con la hipnótica **The Boot**, de aires "zornianos", y una composición de **Pete Grogan**, *Skeleton Key To The City*, que fue de lo mejor de la noche. Una pieza intensa, repleta de fuerza y sentimiento, con todas las características que hacen de **Led Bib** una de las mejores banda de jazz contemporáneo actual.

Para terminar la actuación, la banda eligió la breve pero intensa *Too Many Cooks* y cómo no, la composición de **McLaren** *Ceasefire*, uno de los mejores temas del disco en el que destaca el saxo de **Chris Williams**. Todos nos quedamos con ganas de más, así que los músicos regresaron para interpretar, si no recuerdo mal, *Marching Orders*, otro temazo.

Tras el concierto tuvimos la suerte de poder pasar un rato con los músicos y tomar algo. Una noche estupenda gracias a esta banda que no hace más que crecer.





El sello ECM Records editó en 2016 tres discos que nos emocionaron en grado sumo. Los tres son obras de músicos vivos del norte de Europa: Estonia, Finlandia y Noruega. Además, comparten rasgos que les hace aparecer vinculados de acuerdo a como los hemos percibido ya que hay cuestiones obvias como la pertenencia a un mismo sello, ámbito cultural y una cierta religiosidad. Por todo lo demás, son obras muy diferentes entre sí ya que representan tres maneras distintas de hacer música: jazz (bajo la forma del *Third Stream*), música clásico-contemporánea y música de raíz (pese a tener elementos de las dos anteriores maneras apuntadas). Eso sí, no hay rock en estos discos, cuya música tiende a lo contemplativo en más de una ocasión. Hemos pensado sobre la pertinencia de estos comentarios en este medio. Nuestra respuesta es afirmativa dado que se trata de buena música a la que creo que se le puede dar una oportunidad si no se la conoce. Escribiremos sobre rock progresivo de nuevo, más adelante.

otros como **Música Urbana**, **Orquesta Mirasol** o **Barcelona Traction** lo que apreciamos es el trabajo que hay detrás de cada composición, la variedad de tonalidades y los cambios de ritmo dentro de un mismo tema para generar diferentes sonoridades y sensaciones.

EL CHAMBERLIN. Si bien es cierto que estabais tratando de definir un estilo, las salidas y entradas de músicos os hacían dudar de la consistencia de poder establecer una banda con miembros permanentes. A pesar de esa circunstancia, tú y Dani fuisteis optimistas desde el primer momento en vuestra constancia de no desvincularos del proyecto de banda que fue desde el principio **Herba**, y seguir componiendo contra viento y marea. ¿Qué factores fueron determinantes para llegar a estructurar las piezas hasta el momento presente?

GUILLEM ROMA. El factor clave fue la incorporación al grupo de nuevos músicos que compartían y comparten con nosotros la afición por el rock progresivo y las músicas afines. Inicialmente **Herba** tenía miembros a los que les gustaba el folk y otros a los que les gustaba más el rock progresivo, con la marcha sucesiva de los miembros más orientados al folk los que nos quedamos (**Dani**, **Carles** y yo mismo) decidimos apostar por el estilo que siempre nos gustó, el rock progresivo, e incorporamos músicos afines a este género. A día de hoy somos un grupo de rock progresivo con mucha estabilidad a nivel de miembros. También es importante el hecho de que nos llevamos muy bien y somos como una gran familia, somos amigos que compartimos la pasión por el rock progresivo.

EL CHAMBERLIN. Fue precisamente a partir de la grabación del disco ***Inversa Visual*** cuando empezáis a creer en el futuro de la banda desde una perspectiva más profesional. Este trabajo distribuido por el sello Musea, de Francia, os abriría las posibilidades de ser conocidos más allá de los Pirineos. Aunque intentáis dejar a un lado el pasado, la pieza *Felacions del Mediterrani* viene siendo un claro homenaje a la música del grupo **Iceberg**. La denominada música layetana os continúa tirando hacia la tierra. Supongo que es un factor que incorporáis, y de muy buen gusto para dar al oyente pistas de dónde procedéis





Aunque sus inicios como grupo datan de principios de septiembre del año 2001, no sería hasta el año 2007 cuando **Herba d'Hamelí** empiezan a ser reconocidos como una banda adherida a la corriente del rock progresivo. Conservando claras influencias del rock layetano de la Cataluña de los años 70, los miembros de **Herba** también se sienten identificados con aquella pléyade de bandas provenientes de lugares como Inglaterra, Italia o Francia, en las que se generó el rock progresivo que tanto sirven de inspiración a los grupos actuales.

En sus composiciones se tejen melodías dinámicas sobre estructuras muy elaboradas. Pilares sobre los que se asienta una música en constante transformación.

Inversa Visual (2009); ***Girafes a Sibèria*** (2011) e ***Interiors*** (2015) nos ofrecen un soplo de aire fresco y renovado, con una sinergia propia del rock creativo. La escucha de estos tres discos se convierte en una aventura donde no falta el riesgo y la emoción. Náufragos del tiempo en busca de sentimientos olvidados. Ganas de avanzar y amarrarse al salvavidas que nos ayude a alcanzar nuestras metas.

En la actualidad el proyecto mantiene la formación de su último disco, como sexteto con **Carles Pinós** (teclados, xilofón y voz), **Dani Fabre** (bajo y voz), **Claudio Truillén** (voz y guitarra acústica), **Joseph Tardío** (flauta y teclados), **Valentí Pinós** (guitarra eléctrica) y **Guillem Roma** (batería, percusiones y FX's). Precisamente, con este último he tenido ocasión de realizar una entrevista por *email* a finales del mes de febrero de 2017.

EL CHAMBERLIN. Es curioso comprobar cómo habéis ido progresando en el tiempo. Comenzasteis a realizar música motivados por vuestra devoción por bandas como **Jethro Tull**, **Camel** o **King Crimson**, a lo que se sumaban las adaptaciones de piezas ambientadas en la Cataluña de los años 70. Una época muy fructífera para la música de fusión en la ciudad de Barcelona. Me estoy refiriendo a formaciones como la **Companyia Elèctrica Dharma** o **Iceberg**, entre otras. ¿Qué le debéis al legado de la música progresiva catalana de los años 70?

GUILLEM ROMA. Le debemos mucho. Una gran parte de la música progresiva que se hizo dentro y fuera de Catalunya nos ha influenciado mucho y nos ha marcado, y eso se nota en nuestras composiciones. De todos estos grupos que me comentas y

Iro Haarla – *Ante Lucem* for Symphony Orchestra and Jazz Quintet (ECM 2457 / 2016)



Ante todo, los antecedentes. Conocemos a **Iro Haarla** (compositora, pianista y arpista finlandesa) desde su trabajo con su difunta pareja, el gran **Edward Vesala**. Primero bajo la sombra del finado y luego por su cuenta ha realizado su propia carrera con discos editados dentro y fuera de ECM. Lo que hemos visto desarrollarse es su faceta de compositora. Para nuestra sorpresa inicial, sus obras han demostrado una valía en esta faceta comparable a la de **Edward Vesala**. Nosotros conocimos esta grabación antes de que se publicara merced a un blog donde se encuentran grabaciones de conciertos de jazz. Lo escuchamos e inmediatamente nos sedujo. El pensamiento fue: "Con este material el sello ECM haría un gran disco". Más tarde, al conocer esta edición, el que nuestro deseo se hubiera materializado nos regocijó. Es el mismo concierto que conocíamos, grabado en octubre de 2012 en el festival de jazz de Umeå (Suecia). Sí, han pasado cuatro años hasta que esta obra se ha publicado.

El álbum consta de cuatro piezas instrumentales ligadas entre sí de manera sutil describiendo la lucha entre la luz y la oscuridad. Así, la primera está dedicada a su madre, recientemente fallecida; la segunda nos muestra el largo invierno del norte y en la tercera la luz vencerá a la oscuridad y el frío se ira. Sólo la cuarta pieza tiene una connotación religiosa ya que trata de la pasión de Cristo entre lo sucedido en el jardín de Getsemaní el Jueves Santo y el Domingo de Resurrección. No se trata de un concierto para quinteto de jazz y orquesta, no existe ese tipo de diálogo entre dos entes diferenciados. Al revés, pese a que hay pasajes para cada uno de los grupos durante la mayor parte de la obra, orquesta y grupo tocan al mismo tiempo, también durante las improvisaciones de los solistas, que incluyen partes de piano o arpa de la compositora. Durante la última sección nos parece escuchar el eco de himnos luteranos en la música, cosa que también hemos discernido en alguna ocasión en la música del noruego **Christian Wallumrød**.

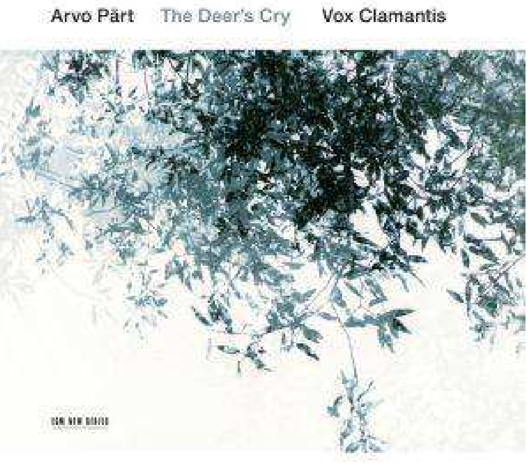
La **NorrlandsOperans Symfoniorkester** fue dirigida por **Jukka Lisakkila**. El quinteto de **Iro Haarla** se completó con **Hyaden Powell** (trompeta), **Trygve Seim** (saxos), **Ulf Krokfors** (contrabajo) y **Mika Kallio** (batería y percusión).

Así es este disco, jazz y música orquestal en un viaje impresionista de la oscuridad a la luz.

Arvo Pärt – *The Deer's Cry* [Vox Clamantis] (ECM New Series 2466 / 2016)

Después de que en 2015 **Manfred Eicher** (productor y alma del sello ECM) recopi-

lara la antología ***Musica Selecta*** ésta ha sido la primera edición de **Arvo Pärt** en el sello tras aquella publicación. En este caso se trata de interpretaciones de música coral realizadas por sus compatriotas **Vox Clamantis**, conjunto del que tenemos algún disco más (incluyendo en uno de ellos al **Weekend Guitar Trio** con el guitarrista **Robert Jürjendal**). Seis de las trece piezas fueron interpretadas por un coro mixto *a capella*, cuatro de ellas por coro y solistas *a capella* y en tres de ellas se combinaron voces con diversos instrumentos. El repertorio incluye piezas que en algún caso ya habían sido grabadas en discos previos para el mismo sello. Esto no importa en la medida en que los intérpretes son distintos y se aproximan a las obras con su propia visión.



Arvo Pärt, él mismo y su obra, tienen una relación muy estrecha con el sello ECM. No es que no tuviera ediciones previas, pero fue la publicación en 1984 por este sello del álbum instrumental ***Tabula Rasa*** lo que desencadenó el "fenómeno" **Pärt**, que le ha convertido en el compositor vivo más interpretado en este momento.
Conviene aclarar tópicos, como lo del minimalismo sacro. **Pärt** no es un músico minimalista, en todo caso lo encontramos muy austero, pero no utiliza en ningún momento los métodos y procedimientos de los compositores minimalistas. ¿Sacro? Aquí hay bastante más razón, como prueba el disco sobre el que escribimos.
La mayoría de las composiciones son de tipo religioso. El título suele dar la clave, aunque hay una excepción al tratarse de un texto en alemán que parece un poema. Las lenguas de los textos son inglés, eslavo litúrgico [eso nos parece], castellano, latín y alemán. Una de las composiciones se llama "Virgencita" y sí, es una oración a la Virgen de Guadalupe. Algo en lo que mis amigos mexicanos estarán de acuerdo conmigo es que quizá convendría asesorar al estonio sobre la dicción de nuestro idioma. Esto no empaña la pieza, en cualquier caso.
Así pues, tenemos un disco de música coral contemporánea que suena perfectamente atemporal, ya que la música de **Pärt** se mezcla bien con música antigua o moderna, con **Perotin** y **John Cage**, con **William Byrd** y **Stockhausen**. Escribimos siempre con ciertas piezas de los contemporáneos en la mente. Es una serie de composiciones de enorme belleza. Nunca he encontrado una versión de "Summa" que no me haya conmovido y aquí hay una más.
Estas piezas fueron interpretadas por **Vox Clamantis** bajo la dirección de **Jan-Eik Tulve**. Se grabaron en Tallin durante el mes de septiembre de 2013 y 2014, salvo "Vini Creator", registrada en Haapsalu en junio de 2007.
Un álbum de belleza austera y atemporal.

Sinikka Langeland – *The Magical Forest* (ECM 2448/ 2016)

De los tres discos de este artículo éste es el de grabación más reciente ya que fue efectuada en Oslo en septiembre de 2015. Para lo que acostumbra el sello ECM ésta

mediato. Una noche, tarde, **Slapp Happy** vino a vernos a **Ladbroke Grove**, con muchas botellas de Barcardí, y nos propusieron juntarnos con ellos para lo que podría convertirse eventualmente en ***Desperate Straight***. Tocar en este álbum fue tan divertido que nosotros decidimos reunir los dos grupos para grabar juntos ***In Praise of Learning***. Habíamos iniciado los ensayos para conciertos en un aula sin calefacción a mediados de invierno, y al final los dos grupos decidieron separarse…. Pero **Dagmar** quiso quedarse con nosotros".
Pequeña excepción: ***Slapp Happy*** sacará un single bajo su propio sello, *Half Cat Records*, que podrá ser encargado a *RèR*, pero no formará parte del catálogo. La cara A hace pensar en éxitos de los años 80 o en determinados títulos de **Richard Gotainer**, por los *gimmicks* [trucos / efectos], la voz monótona de **Dagmar** más bien recitada (véase el título) (3) con el apoyo de voces masculinas respondiendo. La cara B está más en el espíritu del grupo, voz clara como los ojos azules de "William", el título, con un bajo, ella también recita y hay percusiones más sombrías. Dos preguntas esenciales en la portada: *"¿Cómo puedes estar a dieta y seguir bebiendo cerveza?"* Respuesta: "*Escucha a mis hijos y lo comprenderás*"... Y: "*¿Qué hizo Frank Kafka para quedarse tan delgado?*". Respuesta: "*Se comía a sí mismo por dentro*"... Os dejo reflexionar, hasta la próxima (previsto: **Cassiber**).

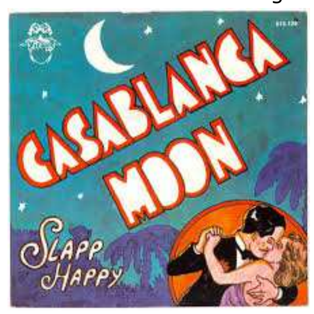
PHILIPPE RENAUD. Traducción de Chema Chacón

Publicado originalmente en francés en ***IMPROJAZZ*** #230 (Noviembre-Diciembre 2016), #231 (Enero 2017), #232 (Febrero 2017),
cuenta con la autorización de su autor.
https://sites.google.com/site/improjazzmag/home/extrait4
https://sites.google.com/site/improjazzmag/home/extrait9
https://sites.google.com/site/improjazzmag/recrecords3

Notas:

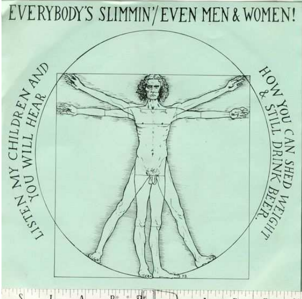
(1) "When all treasures are tried".
TRUTH IS BEST" (original en LP) (Nota del Traductor).
(2) El grupo **Cassiber** (1982-1992) estaba formado por Alfred Harth, Heiner Goebbels, Christoph Anders y Chris Cutler. Ver próxima entrega (N. del T.).
(3) "*Everybody´s Slimmin´- Even Men and Women!*"/ "*Blue-Eyed William*" (N. del T.).

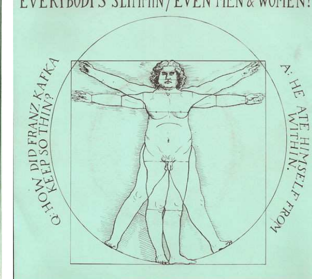
"*Me & Paravati*", las dos primeras canciones de la cara A. El sello sacará una segunda edición, titulada ***Acnalbasac Noom***, esta vez conforme al disco original respetando el orden de las canciones y los textos impresos en el interior de la portada.
"*Casablanca Moon*" se puede considerar como el "hit" de **Slapp Happy**, incluso aunque esta noción de comercialidad no puede ser evocado para semejante grupo. Digamos que la voz de **Dagmar** significa mucho, como para la mayoría de los títulos del álbum, en los diferentes contextos musicales que recorren el disco. Ambiente años 30 con "*Half-Way There*" y su piano charanga, nuevo aspecto **Shadows** de "*Charlie'n'Charlie*", esta vez cantada, la cantinela country´n´western de "*Slow Moons Rose*", el rock a la vez en desuso y original de "*Michelangelo*", el más reforzado con esos riffs de guitarra de "*The Drum*"; la referencia a **Kevin Ayers** y su





pasión por las islas paradisíacas de "*A Little Something*". Un álbum encantador por completo y agradable para escuchar todavía en nuestros días.
En 1975 Virgin sacará el álbum ***Desperate Straight***, contribución común entre **Slapp Happy** y **Henry Cow** (*Virgin* 2024). El personal se estableció así: **Dagmar Krause** (voz, **Wurlitzer** en un tema), **Peter Blegvad** (guitarra, voz), **Anthony Moore** (piano), **John Greaves** (bajo, piano en un tema), Chris **Cutler** (batería, etc.), **Tim Holdgkinson** (clarinete, piano en un tema), **Fred Frith** (guitarra, violín) y algunos invitados según las canciones: **Geoff Leigh**, **Pierre Moerlen**, **Mont Campbell, Mongezi Feza, Nick Evans** y **Lindsay Cooper**. El álbum será reeditado por *Recommended Records* bajo el número RR12. El álbum contiene ya algunos clásicos que serán desarrollados más tarde por **Henry Cow** solo, a quien **Dagmar** se junta.
Chris Cutler: **Henry Cow** escuchó **Slapp Happy** por primera vez cuando **Uwe Nettelbeck** envió su segundo álbum con **Faust** a *Virgin*, como maqueta. **Jumbo Verhoeven** nos lo había dado a escuchar. Nos gustó. En su gran sabiduría, *Virgin* había decidido grabarlo sin **Zappi** (**Neumeier**) ni **Jean-Hervé** (i), pues el grupo había venido a Londres para grabar. Nos habíamos encontrado con **Peter** primero porque había hecho una gira con **Faust**, durante su primera gira en compañía de **Henry Cow**. Encontramos a los demás poco tiempo después, y éramos todos como una familia. Toqué en el primer single, "*Casablanca Moon*", pero fui reemplazado antes que el disco se realizara porque *Virgin* pensaba que mi forma de tocar no era compatible con lo que podía convertirse en un *hit*... Después de la gira con **Captain Beefheart**, **Henry Cow** cortó las giras, sin perspectiva para el futuro in-







ha sido una edición rápida.
En lo musical reúne elementos que encontramos en los dos discos previos junto a nuevos ingredientes. Hay un grupo de jazz, bastante particular, que trabaja junto a un trío coral sobre una música folclórica nórdica. Es música de raíz que contiene referencias tanto a la religiosidad cristiana como a la pagana anterior, es decir al mundo mítico de los pueblos que habitan los bosques septentrionales de Eurasia. Lo que llamamos la taiga permite un viaje sin solución de continuidad desde Noruega hasta Siberia. Y en este disco incluso se hace referencia a los Ainus de Japón. La creadora de la música que crece sobre este suelo fértil es la cantante noruega **Sinikka Langeland**, que

SINIKKA LANGELAND
THE MAGICAL FOREST
ARVE HENRIKSEN
TRYGVE SEIM
ANDERS JORMIN
MARKKU OUNASKARI
TRIO MEDIAEVAL
ECM

también es la intérprete de kantele (una citara de mesa que es el instrumento nacional finlandés). Las canciones están cantadas en noruego, salvo la primera, "Puun Loitsu", cuya letra es en finés. Dos canciones más tienen títulos en finés pero se cantan en noruego ("Sammas" y "Karsikko"). Nos estremece encontrar en ellas al Señor del bosque, Tapio, llamado por su nombre finés en una canción noruega. Es que es uno de los dioses de los antepasados paganos de nuestra madre. Todo esto nos remueve en lo más profundo del interior y lo hace no sólo por esto sino porque es música bellísima. El contexto no importa más que la música, puede predisponernos pero no necesariamente satisfacernos. Aquí los dos aspectos se han aunado para nosotros.
El conjunto de jazz se completa con el singular **Arve Henriksen** a la trompeta (que ha tocado entre otros con el citado **Christian Wallumrød**), que es una voz que merece ser escuchada, **Trygve Seim** a los saxos (también presente en el disco ***Ante Lucem*** de **Iro Haarla**), **Anders Jormin** al contrabajo **y Markku Ounasakri** a la batería. Las voces de **Anna María Friman**, **Berit Opheim** y **Linn Andrea Fugiseth** conforman el **Trio Mediaeval**.
La música se desenvuelve a través de los siguientes parámetros. **Langeland** canta las canciones de una manera fiel a su esencia folclórica tocando el kantele (que es un instrumento más dulce que el zither bávaro), que toma el lugar que ocuparía un piano en un grupo de jazz. El resto del quinteto se desenvuelve como los *jazzmen* que son, improvisando en este marco. Obviamente, los arreglos para las voces están muy trabajados y sus partes son espectaculares creando aquello que hace a este disco algo especial y diferente a posibles otros proyectos etnojazzísticos.
Está claro que recomendamos estos tres discos someramente analizados, pero el más cercano a nuestro corazón es ***The Magical Forest***.

Artículo publicado originalmente en República Progresiva Fanzine (https://www.facebook.com/Repprog/), reproducido con permiso del autor con algunas correcciones de tipo formal



RECOMMENDED RECORDS

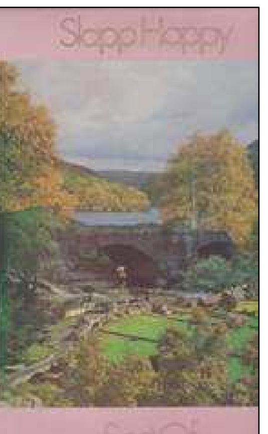
Elogio de la ciencia y/o lección de impoder (1ª parte)

PHILIPPE RENAUD. Traducción de Chema Chacón.



Retorno a una de las aventuras esenciales que pronto cumplirá 40 años y que continúa produciendo discos de artistas que han marcado esta cuarentena. El catálogo estando sumamente surtido -esta retrospectiva se hará en varios capítulos con el fín de intentar ser lo más exhaustivo posible-, no se olvida de todas estas experiencias sonoras y estos resultados que han construido que esta utopía se convierta en realidad....



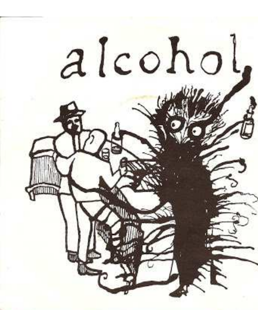




revancha, regreso a la marca de fábrica del grupo con "*Heading for Kyoto*" y sus "chou bidou bidou" lanzados por **Dagmar** sobre una batería somera y una línea de bajo martilleada con ganas, sin contar con que la guitarra distorsiona. Un bonito final de un álbum extravagante si se sitúa en la época, pero que se escucha muy decentemente aún hoy.

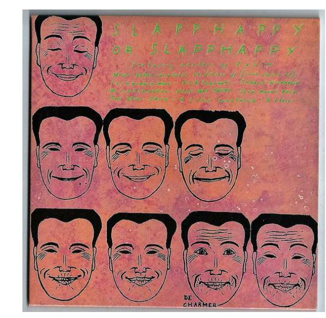
El sello dependía en la época de suscripción, los afortunados y pacientes compradores de ***Sort Of*** se vieron obsequiados con una cara de 45 revoluciones, el dorso estaba magníficamente decorado con racimos de uva, puesto que la pieza se titulaba "*Alcohol*". Una mención especial impresa en la carpeta interior indicaba que de alguna manera no era necesario tratar de tocar esta zona…

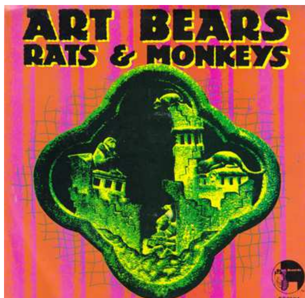




El título está firmado por **Peter Blegvad,** grabado como demo para el álbum "*Desperate Straight*" en 1974 por **Blegvad** y **Anthony Moore** (RR 5.75 – 1980).

El segundo álbum de **Slapp Happy** aparecerá en *Virgin* en 1974. Se trataba de hecho de una nueva versión regrabada en Manor, en Londres, el antro del novísimo sello de **Richard Branson**. Este disco había sido grabado con algunos miembros de **Faust** y el mismo productor, **Uwe Nettelbeck** para *Polydor*, pero nunca editado. Con relación al original, la primera reedición *RèR* (tendrá una segunda) se titula ***Slapp Happy or Slapphappy,*** modifica el orden de las canciones y reemplaza "*Haiku*" por "*Charlie´n´Charlie*", canción inédita, y ofrece las letras de las canciones en un inserto, así como una réplica de "*Amateur*", un pliego A4 plegado en cuatro realizado por **Peter Blegvad** (nº 1, octubre 1977, Nueva York). Para recuerdo, *Virgin* editará un 45 revoluciones con "*Casablanca Moon*" y







hayan aceptado. Di el dinero a la rama de la mina de hulla Betteshanger, justo en la esquina de la calle donde mis padres vivieron en Kent".

SLAPP HAPPY



El trío formado por **Dagmar Krause** (voz), **Anthony Moore** (teclados) y **Peter Blegvad** (voz) estrenó su discografía con un álbum grabado con los miembros de **Faust** (ver capítulo anterior). Este álbum, grabado en 1972, en *Polydor* (2310 204), había desaparecido rápidamente de la circulación, así como los álbumes en "solo" de **Anthony Moore**, igualmente en *Polydor*, sobre todo ***Pieces From the Cloudland Ballroom*** y ***Secrets of the Blue Bag***. En consecuencia, y persiguiendo su trabajo de reedición, el sello *RèR* produjo en 1981 este álbum bajo el título ***Sort Of*** en tirada limitada (350 ejemplares) y numerada (RR 5.5). El sello justificaba así su elección: "Para los fans del grupo que no han podido encontrar ese álbum en ninguna parte después de siete años, con excepción de determinadas tiendas especializadas o listas de venta donde este álbum había alcanzado precios absurdos. Sin embargo, nosotros lo distribuimos únicamente por correspondencia y a través de nuestras ramas internacionales". Se acompañaba de una lista de direcciones donde comprar estos discos. Para Francia, en la época, fue el sello ***AYAA*** en Reims quien se encargó, asociación con origen en la creación de la revista ***Notes***. Todos los títulos del LP están cofirmados por **Anthony Moore** y **Peter Blegvad**, quienes tocaban por igual todas las guitarras acompañados por la voz de **Daggi** (**Dagmar Krause**). Los demás músicos presentes son miembros de **Faust**, a saber: **Jean-Hervé Péron**, **Werner "Zappi" Diermaier** y **Günther Wüsthoff**. **Peter Blegvad** dirá de este álbum que cuenta con un "Rock naíf, el sonido del ***Aduanero Rousseau***". Se puede añadir que la voz luminosa de **Dagmar** combina perfectamente con el ritmo binario impuesto por el baterista de **Faust** y el acompañamiento lineal de las guitarras, con esas palabras pronunciadas en voz baja por los elementos masculinos del grupo ("*Just A Conversation*"). Este título anuncia ya la voz que ella tomará más tarde con **Henry Cow**. El rock no es tan naíf como aquel, en "*Paradise Express*". Digamos más bien primario. El caótico "*I Got Evil*" desemboca en "*Little Girl´s World*", canción a dos voces interrumpida por un break [cambio] a 7/4. "*Tutankhamun*" con riff de bajo hipnótico deja el sitio a "*Mono Plane*", una canción en el estilo de los **Doors** (época ***L.A. Woman***), con acentos a lo **Captain Beefheart** o cercano al **Kevin Coyne** del principio (contemporáneo del grupo, pues). La magnífica "*Blue Flower*" abre la segunda cara. **Dagmar** alcanza la perfección, una expresión posada en lo más alto y muy clara en un discurso límpido sostenido por una aguda guitarra. La influencia de la **Velvet Underground** no está lejos. Siguen dos baladas, "*I´m All Alone*" y "*Who´s Gonna Help Me Now*", dos llamadas de socorro tentadas de una profunda melancolía. El piano con sonido trapicheado de "*Small Hands of Stone*" y el saxo discreto sosteniendo las dos voces, femenina y masculina, que navegan sobre una línea melódica depurada repitiéndose hasta la extinción. "*Sort Of*" parece sacada directamente de un álbum de los **Shadows**. Incluso el sonido de guitarra, además del tempo, también la melodía; además la voz está totalmente ausente durante los 2 minutos 15 segundos de la canción. Como

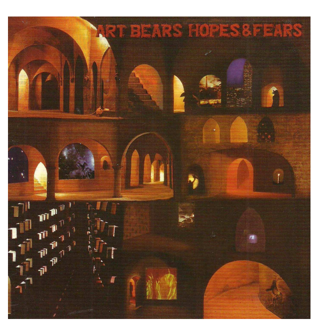
Una de las principales redes de música alternativa (o travesaños, si se prefiere) que se desarrolla en el curso de los años 70 (más bien hacia el final, a partir de 1978) se creó con la iniciativa del baterista del grupo ***Henry Cow***, **Chris Cutler**.
¿Por qué razones en una época donde la venta de discos conocían su pleno apogeo, sobre todo para las mayores compañías, Chris Cutler se compromete en una elección tan diferente?
CHRIS CUTLER.- Inicié ***Recommended Records*** porque *Henry Cow* había viajado a todas partes en Europa y se había encontrado y tocado con docenas de excelentes grupos donde la música quedaba confinada en su propio país, las compañías de discos británicas y estadounidenses no estaban interesadas; además, estas compañías controlaban más o menos la prensa musical y todas las redes de distribución. Incluso si quisieras tú mismo hacer tus propios discos, no llegarían a un gran público. Y si encima tu música era experimental o poco conocida, no tenías ninguna posibilidad de distribución. Por tanto, hay dos razones principales en la creación de lo que se va a convertir *Recommended*: en primer lugar, crear una plataforma sólida y visible para la música experimental e innovadora, y en segundo lugar, atraer la atención de un público interesado pero mal comunicado con esta música europea. En paralelo, comencé el sello discográfico ***Ré Records*** para producir los proyectos discográficos en los cuales yo estaba implicado, el primero fue ***Art Bears*** en 1978. *Recommended Records* llegó justo después, como un remanso para las demás músicas que yo pensaba importantes o interesantes. Se comenzó con la reedición de los dos primeros álbumes de ***Faust***, ***Faust*** y ***Faust So Far***. Todo esto llegó al inicio de 1978, y muy rápidamente recibí el refuerzo de **Nick Hobbs**, antiguamente el organizador de **Henry Cow**, quien también había distribuido discos para los grupos del movimiento *RIO* (*Rock in Opposition*), durante el festival *RIO* en Londres. **Nick** y yo llevamos *Recommended* durante dos años antes de que él lo dejara para ocuparse de otros proyectos.
EL CHAMBERLIN.- ¿Cuál fue el encaminamiento político para llegar a crear este sello?
C.C..- El método de control favorito de la industria musical era simplemente no dar a conocer lo que uno no tenía; por tanto, poniendo en su lugar una red de distribución independiente y de sellos, se hacía posible contestar a su hegemonía de ignorancia de estos sellos. Esto, por su naturaleza, era un acto político. retomar el control, no lamentarse de lo que los demás no hacían, simplemente organizarse y hacerlo uno mismo.
EL CHAMBERLIN.- En esta época (finales de los años 70), ¿es cuando entras en contacto con otros sellos independientes en otros países, para intercambiar las ideas de cómo hacer las cosas? ¿O hacías las cosas por tí mismo?
C.C..- Encontré algunos sellos discográficos independientes, como ***Saturn*** (***Sun Ra***) o ***Gate V***, el sello de **Harry Partch** por ejemplo, pero no había una red conocida en el momento que creé *Recommended.* Por tanto, lo hice y he seguido. Para el sello (*Ré*), es el primer LP de *Art Bears* quien sirvió de modelo. He tenido la oportunidad, debido a nuestro trabajo –el de **Dagmar**, **Fred (Frith**) y yo dentro de *Henry Cow*-, de saber cómo convencer a un gran distribuidor británico de hacer un primer encargo substancial que cubriera la integridad del prensaje. También envié un catálogo completamente hecho a mano a todos aquellos que habían escrito a *Henry Cow*, correo que decía esencialmente: "si te gustase lo que a mi me gusta, te gustarían probablemente estos discos", mucho más eficaz que esas listas colgadas en la pared de la tienda ***Rough Trade*** en Londres, o los aficionados recomendando discos de otros aficionados. Para la distribución, ahí también tuve la oportunidad porque éramos los únicos en importar a los ***Residents*** y ***Pere Ubu*** en Europa, que muy rápidamente acapararon la atención de la prensa y de un público de new wave. Nosotros éramos el único importador que no solamente dábamos acceso a las tiendas y a

los exportadores, sino que acrecentó de manera exponencial su credibilidad. En definitiva, he decidido hacer de la calidad nuestra firma desde el comienzo. Utilizamos el mejor prensaje (***Nimbus***), con vinilo virgen y una muy alta definición de impresión de las portadas, muy a menudo hechas a mano sobre tela de seda, para unos mismos logros de diseño y minuciosamente documentadas. Y he especificado mucho también que *Recommended* no iba a convertirse tanto en un negocio como en un servicio cultural. Que nosotros no queríamos almacenar aquello que pensábamos que venderíamos mucho, sino almacenar aquello que nos parecía bueno. Y como nadie trabajaba esta música, nuestro campo estaba totalmente abierto.

EL CHAMBERLIN.- ¿Cómo puede aparecer una red semejante y ampliarse?

C.C..- A partir del momento que *Recommended* existió, llegaron peticiones de otras personas en otros países, pidiendo si ellos podían crear su propia rama utilizando el nombre *Recommended*, y en menos de un año, teníamos compañeros en Suiza, Italia, Bélgica, Francia, Alemania y Japón. Un poco más tarde Polonia y Checoeslovaquia se unieron a nosotros, y así nos convertimos, de hecho, en una red. Bastaba que cualquiera diera el ejemplo para que el resto siguiera. De todas maneras, la independiencia estaba en el aire en ese momento allí; lo mismo llegaría al mundo del Punk y de la New Wave. Los **Sex Pistols** habían cortejado la industria, pero decenas de pequeños sellos que se crearon a su alrededor no pudieron. Hacerlo uno mismo se convertió rápidamente en una parte importante del fenómeno new wave.

ART BEARS



ART BEARS

ART BEARS: Hopes And Fears
Re 2188 LP (1978)- ABCD2 (1992)
Chris Cutler, Fred Frith, Dagmar Krause + Lindsay Cooper, Tim Hodgkinson, Georgie Born
3 portadas diferentes en función de las estampaciones británicas (original y reedición LP) e italiano (Orchestra OLPS 55003)

"El *Fénix* renace siempre de sus cenizas, puesto que la verdad es inmarcesible, incluso si se hace múltiple, hasta esporádica.... **Henry Cow** muerto, después de diez años de trabajo, de un trabajo encarnizado, persistente, excepcional, pero **Art Bears** nace el mismo día de su muerte... Entendámonos: **Art Bears** no es **Henry Cow**. O más bien, **Art Bears** es la suma de todas las identidades de **Henry Cow** más una, imperceptible, en la ejecución de la diferencia y del ensayo... (**Jean Baptiste Barrièrre**, ***Atem*** nº 1 nueva serie, 1978).



"La satisfacción es imposible, la inquietud va por delante" (**Art Bears**, "*Maze*").

"Y cuando no hay nada que perder, la iniciativa y el

siempre en 2000 de ***Faust*** y ***So Far***.

Unas palabras simplemente para describir la caja ***The Wümme Years*** que no hace sino recuperar 5 CDs del grupo aparecidos ya en *Recommended Records*, a saber, ***Faust***, ***So Far***, ***The Faust Tapes***, ***71 Minutes*** y **BBC Sessions+**. Sin embargo, el libreto de 40 páginas que acompaña a esta caja es indispensable (textos, entrevistas en inglés, fotos).

En cuanto a ***71 Minutes Of*** (CD original), comprende el LP ***Munic & Elsewhere / Return Of A Legend*** más ***The Unreleased LP Faust Party Three*** donde una parte aparecería en los 45 revoluciones en edición limitada y reservada a los suscriptores.

Pequeña alteración en el orden de salida cronológica con un pequeño salto adelante para hablar de este maxi 45 revoluciones aparecido en 1984, ***The Last Nightingale***.

Hubert: "Nos encontramos en este disco frente a músicos bien conocidos de los fanáticos de *IntraMusiques*: una mezcla de **Henry Cow**, de **Art Bears** y **The Work**. Tres composiciones instrumentales furiosamente desesperadas, a veces muy duras con, además, esa fantástica voz de **Robert Wyatt**; otros dos textos recitados por **Adrian Mitchell**. Lo más excitante me pareció ser la calidad de las grabaciones: testimonian un lirismo y una generosidad especial. **Chris Cutler** y su manera tan particular de tocar la batería, **Lindsay Cooper** y sus instrumentos de viento desgarrados, pasando por **Fred Frith**, **Bill Gilonis**, **Tim Hodgkinson**. Como siempre, ¡un disco evidentemente que se encontrará también con facilidad por todas partes! (***Intra-Musiques*** nº 12, 1985).

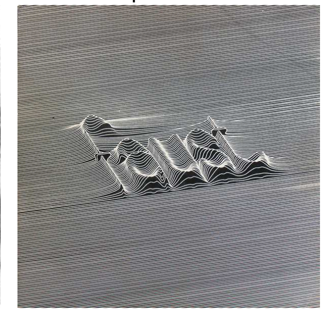
EL CHAMBERLIN.- Si recuerdo bien, este disco fue producido en beneficio de los mineros británicos en huelga contra la política de **Thatcher**. ¿Cómo reuniste a los músicos, y especialmente a **Robert**?

C.C..- Sí, yo quería recaudar dinero para la National Union of Miners [Unión Nacional de Mineros]. Simplemente se lo pedí a cada uno. Escribí a **Ralph Stedman**, y telefoneé a **Robert** y **Adrian Mitchell**. Todos dijeron que sí inmediatamente. Lo mismo que **Sally Potter**, **Lindsay Cooper** y **Tim Hodgkinson**. Era un momento político muy importante; todo el mundo estaba dispuesto a ayudar. Con **Robert** fue fácil, puesto que yo le conocía, **Ralph** y **Adrian** estaban más intimidados, ellos eran muy conocidos y yo hubiera podido ser no importa quién, por eso ha sido más impresionante que ellos



Postal de Robert Wyatt (correspondencia privada)

su obra había quedado disponible en el comercio, y es todavía él quien desentierra hoy estos grupos. Algunos son de época, otros realizados después de la desaparición del grupo, más listo será quien pueda distinguir los unos de los otros... Tomemos este álbum póstumo tal como es: un capítulo más en la historia de **Faust**".



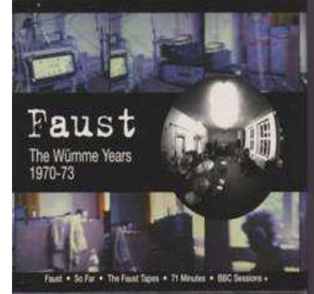
Pascal Bussy, siempre en ***Atem*** nº 1, nueva serie, habla de ***The Faust Tapes*** en la etapa publicada en *Virgin* (2004 o VC501 para el prensaje británico, *Barclay* 840.019 para el prensaje francés): "***Faust Tapes*** salió en la primavera de 1973 y sirve a *Virgin* de operación publicitaria de inicio, puesto que publicado únicamente en Inglaterra y con tirada limitada, ¡el álbum se vende al precio de un 45 revoluciones! Es preciso señalar que el disco no ha sido grabado como una entidad con el objeto de una publicación, sino que no es más que un collage de cintas que el grupo poseía en sus archivos; esto aumenta el atractivo de este LP que es con ***So Far*** lo mejor de **Faust**".

Faust Tapes se inicia en un fracaso que se manifiesta en una melodía al texto absurdo (o bien ultrasignificante, como prefieras...) en una rítmica ultracarrera. Después, un intermedio electroacústico, y es el tengo dolor de muelas, me duelen los pies también.... que es dicho, redicho y repetido hasta el paroxismo de lo absurdo, hechizo grotesco sobre un ritmo despojado al estilo de **Neu!**, luego un montaje (reloj parlante/ruidos de pasos/voz) sostenido por un riff funky con el bajo que va degenerando, el tipo de collage faustiano con las vibraciones, las voces ralentizadas o hiperaceleradas que uno no se aburre nunca de escuchar. El fin de la cara 1 es una especie de apoteosis, una imitación de **Yes** o **Pink Floyd**, expuesta antes de ser destrozada con los cuchillos sintéticos de la mezcla".

Bussy termina su artículo así (estamos en diciembre de 1978): "Hay incluso músicos que les reconocen explícitamente como una de sus grandes influencias (el cuarteto inglés **Metabolist**). Pues aunque **Faust** ha llegado muy poco a demostrar y a justificar sus creaciones en un escenario, nos tranquilizamos: no es un muerto maldito, puesto que ha sido el pìonero de este rock desviacionista que llega hoy a nuestros oídos. Esto no es una casualidad si el grupo alemán, el más a la vanguardia de su época, sirve de `cabeza de cartel´ al cuadro consagrado a las nuevas orquestas inglesas y americanas, **Chrome**, **Debris**, **Devo**, **Throbbing Gristle**, **This Heat** y otros **Residents** son sus hijos legítimos: ¡*Mefistófeles* ha fallado su golpe!".

A partir de 1989 y el paso al CD, **Faust** llenará de nuevo los estantes con ***71 Minutes Of*** (RERF1CD –1989), después ***71 Minutes*** (RERF1 - 2000), ***The Faust Tapes*** (RERF2CD-1990, a continuación RERF2 – 2000), ***You Know FaUSt*** (RERF4CD – 1997), ***BBC Sessions+*** (RERF5 – 2000), ***The Wümme Years*** (Faust box RERFB1- 2000) así como las reediciones

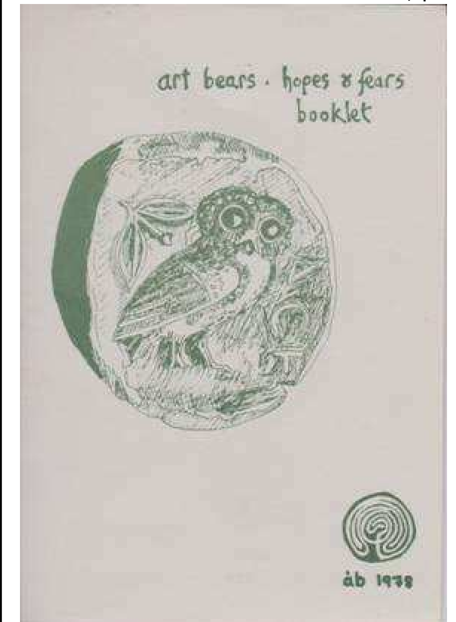




heroismo están ahí esperando a los suyos" (**Chris Cutler**, a propósito de "*The Dividing Line*"-**Art Bears**)

"*On Suicide*" está adaptada de **Brecht** / **Eisler** que, considerado el hecho que esta pieza abre el disco, nos informa bastante bien sobre lo que son los desarrollos ulteriores; tan bien como a nivel del carácter de los textos y de la música. En este disco sería estéril intentar ver, descifrar, costase lo que costase, un itinerario, una progresión sistemática; sin embargo, es innegable que, más que una ruta, es una serie de indicaciones lo que nos ofrece. En primer lugar un gran número de textos, trece en total (...) cosa excepcional que no existía con **Henry Cow**, da un carácter fragmentario al grupo. Esta fragmentación es necesariamente deliberada, es de la que procede el discurso, en exposiciones de cuadros / climas de los cuales se extraen poco a poco las tensiones, el malestar, y al mismo tiempo la necesidad, por defecto, de actuar. Es lo que experimentan las últimas palabras del disco: "Cuando se han probado todos los tesoros, la verdad es el mejor" ("*Piers*") (1). Ahí se encuentra, en el último momento, el punto de origen, la herencia de **Brecht** (y a través de él, el de **Marx**, seguro) puesto que la referencia traduce una profunda aspiración cercana al didactismo ilustrado (**J.B. Barrière**, id.).

Notas preliminares sobre el mapa de trabajo, extractos de ***Hopes and Fears booklet***, por **Chris Cutler**.





A1/ Las leyes del pensamiento son las reglas que nos permiten trazar conclusiones a partir de la práctica –es el único mapa del que fiarse.
A2/ ¡Un mapa que no revela el paisaje es un mapa que no se puede verificar!
A3/ El saber procede necesariamente de hechos inquebrantables así que no puede tenerse como principio de partida. El mapa debe de ser empírico: ¿te conducirá de A a B al mismo sitio? ¿La manera en que determinas la similitud entre el sitio y el mapa te da todas las informaciones necesarias? Eso debe concluir.
A4/ Establecer el trazado de conexiones, y este es un terreno pantanoso, ¿hay gra-

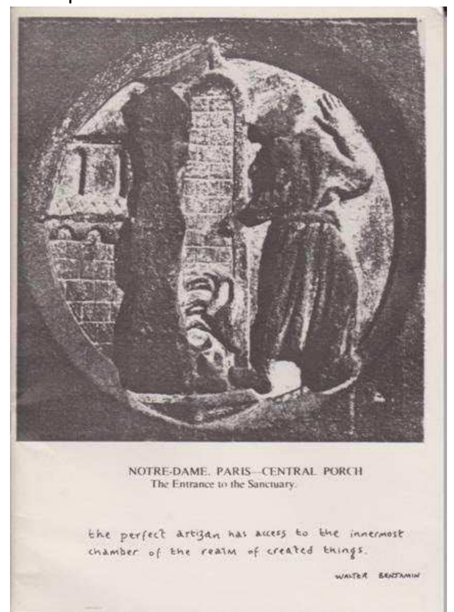
dos y escalas? ¡Que la continuidad y la contigüidad sean vuestras contraseñas!
A5/ La macro-topología se queda idéntica más allá de periodos cortos–las montañas, los ríos, los valles, etc.- y la tinta seca, fijada en la página. ¿Las dos son intercambiables? ¿Rehacer el mismo mapa? ¿Trazar un itinerario y encontrar todo allí donde habías previsto que estuviera? Está bien, pero ¡no basta!
B1/ El terreno está cambiando y es también propenso a las artimañas del Hombre. Esto ha cambiado en un efecto de lo que sabemos de él, también nosotros trazamos, construimos, geometrizamos y encauzamos, nosotros cultivamos y urbanizamos y eso cambia el mundo, cambiando nuestras inter-relaciones con el mundo. Así, nosotros tenemos necesidad de un mapa para entender los deseos entre estos cambios, y para demostrar no solamente esto, pues el género humano tiene necesidad de sobrevivir y de mejorar las relaciones sociales, sino también cómo debemos preservar, comprendiéndole y controlándole, el mundo natural del cual formamos parte.
Este es el mapa de todos los mapas.
C/ Todos los enunciados son teorías. La mejor teoría es un mapa que muestre todo, que os dé las condiciones que determinen el cambio. Este mapa está allí donde el explorador comienza. **CHRIS CUTLER**.



ART BEARS
WINTER SONGS

RE 0618
Fred Frith, Chris Cutler, Dagmar Krause

El segundo disco del sello discográfico será igualmente un disco de **Art Bears**, ***Winter Songs*** (1979), que saldrá simultáneamente en *Ralph Records* en los Estados Unidos. Como ha precisado **Chris Cutler** más arriba, la calidad tanto a nivel de prensaje como de la portada es muchísima: libreto de 50 páginas, inserto de 4 páginas en el formato de 33 revoluciones con las letras y las ilustraciones de un cierto número de elementos simbólicos tomados de los bajo-relieves del estilóbato de la catedral de Amiens, con la excepción del "baño de las estrellas" ["*The Bath of Stars*"] (*Notre Dame*, París) y de "*Force*", proveniente de la tumba de **François II**, Duque de Bretaña, que se puede ver en la catedral de Nantes.
"... Una música de una increíble tensión para poner un motivo tan abstracto. **Art Bears** consiguió aquí una proeza que solo hasta el presente la extraordinaria **Third Ear Band** ha realizado con su música para el *Macbeth* de **Polanski**: manifestar con los medios más modernos, tanto en la escritura como en la instrumentación, el aura místico (o dramático) de una época pasada. Nada de medievalismo aquí, sino el corres-



Chris Cutler lo explica en un correo enviado a los suscriptores. En primer lugar, la demora en la producción se alarga sobre todo por el hecho que el responsable del prensaje del disco ***So Far*** corrigió sin avisar sus tarifas al alza, reajustando al presupuesto inicial la suma de 1500 £, esto en su momento hizo que fuese necesario encontrar otro grabador. Luego *Polydor* Alemania no reunió todos los films para el libreto. Después de muchas llamadas de teléfono, llega una segunda partida de films, ¡pero también está incompleta! Cuando llegaron los LPs, el vinilo transparente contenía defectos.... entonces llegaron los libretos. el impresor habiendo perdido el modelo, reprodujo en el inserto el logo y el número de catálogo de *Polydor*... incluso la demora para los 45 revoluciones se retrasó 6 meses.... duro aprendizaje, ¡pero que más tarde puede ser que permitiera una mayor prudencia y reserva en el sello!

We have acted honestly, but this is no excuse. We should have kept you properly informed & offered to refund your money. But it always seemed that we were about to send the packs. We are certainly in the wrong & can only apologise again. There was certainly never any deception - we are not in business - we released these records because we, like you, wanted to listen to them.

We learned a lot in doing this project & we shan't repeat our errors.

Finally:
Thanks to you for your patience & generosity. We hope that the package in your hands washes away the worst of these frustrations, & that after all it was worth it.

Saluts!
fraternally yours
Chris Cutler
ReR

Faust sacará a continuación varios vinilos en *Recommended,* a saber: ***The Faust Tapes*** (LP-RR6- 1980), ***Extracts II & VI*** (7´´ - RR6.5, 1980), ***Extract 5 From Faust Party***, **Faust**, **Blegvad**, **R. Stevie Moore** ***The Recommended Records Sampler*** (7´´- RR 8.9- 1982), ***Munic & Elsewhere*** (LP- RR 25- 1986), ***The Last LP*** (LP – RR 36- 1988), ***BBC Sessions*** (maxi 12´´, ReR3 – 1996).
A propósito de ***Munic & Elsewhere***, **Bernard Gueffier** en ***Notes*** escribirá: "El mito está de vuelta: después de haber producido al principio de los años 70 algunos de los álbumes más sorprendentes de la época, dando voz a toda una serie de corrientes ruidistas, entre ellas la música industrial, **Faust** había disparado sin dejar señas. Gracias a los esfuerzos de **Chris Cutler**,





Faust no será nunca desmentida, hasta su separación en 1973 y las disensiones internas que no tienen espacio en este artículo.

PHILIPPE PARINGAUX: " ... Ninguna influencia, en realidad, se evidencia aquí y es preciso aguzar el oído para percibir de aquí y de allá lo que **Zappa** o los **Soft Machine** no hubieran negado. El álbum se cierra con un diálogo a dos voces, recitación a la manera de la **Velvet U.**... una extraordinaria abundancia sonora barroca, grandiosa, chirriante y armoniosa, largas piezas compartidas entre el furor de los instrumentos desencadenados, liberados y los instantes de respiración tenue, melodiosa" (***Rock´n´ Folk***, febrero 1972)

Para **Pascal Bussy** (***Atem*** nº 1 nueva serie), "en lo que se refiere a la música, el resultado puede aparecer como un borrador de las futuras realizaciones del grupo, pero es necesario precisar que toda la segunda cara ("*Miss Fortune*") ha sido grabada directamente en el estudio, sin los artíficios de la regrabación y del montaje". Una sesión de improvisación, por decirlo así... "La cara 1 contiene dos piezas, "*Why Don´t You Eat Carrots*" y "*Meadow Meal*", se abre en un *collage* donde se le reconoce trocitos del "*Satisfaction*" de los **Rolling Stones**... y del "*All You Need Is Love*" de los **Beatles**, homenaje irrisorio pero, a pesar de todo, una referencia próxima a la broma y lo irrespetuoso".

"Este disco completamente negro viene a confirmar en una óptica más abordable, todas las promesas del anterior, totalmente transparente. **Faust** es el más avanzado de los grupos alemanes, su música es inquietante, además de absurda, además de grotesca, además de paródica, además de delirante, además.... hasta el infinito. Mientras que el primer álbum parecía más rico en búsqueda sonora, éste se deja llevar por una emoción más tradicional, sin perder sin embargo excesivamente su profunda originalidad. Música de contradicciones supremas, rock europeo de los '70s, la música de *Faust* merece una gran atención". (Referencia perdida, ***Rock´n´Folk***).

En cuanto a **Paul Alessandrini** que escribía siempre en ***Rock´n´Folk*** (fecha y número perdidos): "Se ha dado aquí total importancia al primer álbum de **Faust**: presentaba, con todo, un trabajo a partir del rock (sobre el rock) más que una tentativa de crear la música de rock. Por otra parte podría dar una impresión de artificialidad: búsquedas sonoras, grabado en estudio, sobre un material que, sí, es muy vivo. Pero desde la portada transparente al contenido experimental, el disco no puede dejar indiferente. Lo que difiere del primer álbum con ***Faust So Far*** es ese paso "necesario" dado por el grupo hacia el rock: es decir una música no tan eficaz como referente sino que se vuelve en la finalidad del trabajo efectuado sobre los sonidos. La obra alcanza lo sublime". **Alessandrini** hablará en la continuación de su artículo de las referencias, ya sea la **Velvet** ("*It´s A Rainy Day, Sunshine Girl*"), o **Zappa** ("*I´ve Got My Car And My TV*"), el **Zappa** de ***Lumpy Gravy*** y ***We Are Only In It For The Money***.

A esta doble reedición es necesario añadir el 45 revoluciones ***Extracts I & IV*** de bonificación para los suscriptores. Tirada limitada (600 ejemplares numerados), este 45 revoluciones comprende los dos extractos de una duración de, respectivamente, 9:44 y 4:14, un libreto de cuatro páginas grapadas con fotos, la portada realizada por **Chris Cutler** y **Graham Keatley**.

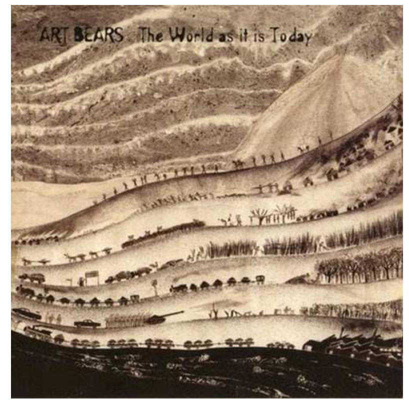
Pascal Bussy de nuevo, a propósito de las reediciones *RèR* (***Stéréoplay***, abril 1980): "**Faust** ha dejado de existir hace más de siete años, y no obstante estos dos discos nos interpelan más que nunca, puesto que representan la quintaesencia de todo un aspecto del rock que han ilustrado alternativamente la **Velvet Underground**, el **Frank Zappa** de los principios, **Iggy Pop** o **Johnny Rotten**: el desviacionismo y la desmesura. Los músicos de **Faust** de aquel entonces rebasan su propio mito del tal modo que su música es efectiva y cercana a nosotros".

La realización de estos dos LPs no llegará a ser fácil para el nuevo sello discográfico.

pondiente musical de lo que ha podido dirigirse a la erección de las catedrales. Un gran disco que se corresponde con lo inaudito, con la voz y la entonación siempre únicas de **Dagmar Krause**, la loca inventiva de **Chris Cutler** en las percusiones y la omnipresencia de **Fred Frith** sonando alternativamente como un **Robert Fripp** desbaratado (el solo de guitarra al final de "*The Slave*"), un violinista de campo o un alquimista de la música contemporánea" (**Jean Marc Bailleux**, ***Rock´n´Folk***, mayo 1980).

"Un disco que impresiona de sencillez que desentona con el enbrutecimiento de toda la producción ambiente... ***Winter Songs*** es un grupo de catorce canciones que tienen cada una su ambiente y su clima propios. Mis preferidas son "*The Hermit*", un corto poema rodeado de una música densa y ascética; "*Rats & Monkeys*", descripción infernal de una ciudad devastada, sostenido por una rítmica terrible; y "*Winter / War*", mini-cuadro donde los instrumentos rebotan y se reenvían citas de una melodía que queda siempre inacabada...." (**Pascal Bussy**).

La discografía de **Art Bears** se completa con un tercer álbum, titulado ***The World As It Is Today***, editado en 1981. La portada contiene igualmente un libreto, con un formato más pequeño que los precedentes, con las letras, y se precisa que el álbum debe ser puesto a 45 revoluciones.... la música refleja un pensamiento político muy marcado por la izquierda (la izquierda de la época, precisémoslo, que no tiene nada que ver con la actual), y los textos, muy concisos, son como otros tantos golpes de martillo llevados sobre un capitalismo que, sobre todo en Gran Bretaña con **Thatcher**, iría a competir con los movimientos obreros por "necesidad de enderezar la economía" (sic). **Art Bears** asesta en algunas líneas y en una música casi salvaje un discurso muy virulento y a veces lleno de esperanza ("*Peace*", "*Albion Awake!*").

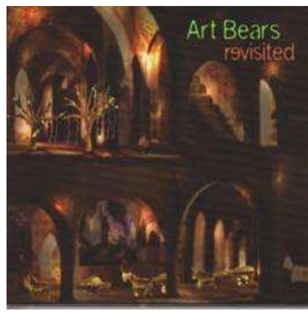






Dos 45 revoluciones completarán esta discografía ("*Coda to Man and Boy*"- 1978, y "*Rats & Monkeys / Collapse*"-1979), pero sobre todo *Ré Records* sacará una super-caja de 6 CD´s (LC 02677) que retomará la integridad de la obra de **Art Bears**, así como un doble CD de revisiones por algunos grupos o artistas que han estado fuertemente influenciados por el trío, o que están presentes en el catálogo *RèR*. Se encuentran así en desorden **Jon Rose**, ***Ossatura***, **Otomo Yoshihide**, ***Ground Zero***, los ***Residents***, **Martin Archer**, **Bob Drake**, **Biota Continued**, **Kalahari Surfers**, **Christian Marclay**, **John Oswald**, y otros menos conocidos como **Massimo Simonini**, **Lars Pedersen**, **Herb Heinz**, **Jocelyn Robert**, **Vítor Rua**, **Anne Gosfeld**, **Thomas Dimuzio**, y por supuesto **Fred Frith** (una pieza) y **Chris Cutler** (dos piezas).

Fred Frith y **Chris Cutler** produjeron en 1983 un álbum en dúo (***Live in Prague & Washington*** – Re 1729) así como un 45 revoluciones (***Live EP*** - Re Duo). **Pierre Durr**, en ***Intra-Musiques*** 7- 3er. trimestre 1983, describe así el disco: "Un álbum querido para mí. Me devuelve tres años y medio atrás, a la época del primer concierto organizado por ***Intra-Musiques***, el dúo **Fred Frith** / **Chris Cutler**. El presente LP fue grabado en la misma época, tanto en Praga (por lo esencial) el 25 mayo 1979, como en Washington el 20 diciembre del mismo año. Disco asombroso en el cual las búsquedas sonoras de **Fred** casan admirablemente con la forma de tocar exuberante e inventiva de **Chris**, creando un clima que hechiza, tenso a veces, pero donde ni el lirismo, ni los pasajes más apaciguados faltan. Una magistral lección de improvisación creativa...".



Otro comentario (anónimo, referencia perdida...): "De músico disciplinado, hecho a la técnica y hecho a la participación en un grupo (**Henry Cow**), **Fred Frith** está liberado, resplandeciente; recorriendo los continentes al reencuentro de músicos de todo tipo, se encontró invitado al festival de jazz de Praga en mayo 1979, al lado del fundador de **Rec Rec** y baterista fabuloso **Chris Cutler**. Lo mismo os lo digo todo de golpe, nunca escucharéis un exceso sonoro como este; pero atención, no lo explícito, sino la implicidad, lo que cubre, camufla las posibilidades reales presentes en sombras chinescas de cualquier tipo. Esto vale sobre todo para las guitarras de **Fred**, las percusiones de **Chris** crean un incesante aumento de volumen (1ª parte, 1ª cara). Y está solo, ¡recordaréis la escucha! La 2ª parte hace sitio al silencio y a una caliente y felina deriva de **Fred**, seguida de un desenfrenado redespegue".

Hablaremos más tarde del álbum del dúo aparecido en 2010 "*Golden State*" (LP).

FAUST

Para completar su catálogo, *Recommended Records* decide reeditar los dos primeros LPs de **Faust**, ***Faust*** (*Polydor* Alemania) y ***So Far***. Estos discos se convirtieron rápidamente en piezas de colección, sin duda porque las informaciones sobre el personal eran misteriosas, y la leyenda se construyó rápidamente alrededor únicamente de nombres e ins-





trumentos tocados.

EL CHAMBERLIN.- **Chris**, ¿por qué razones has decidido reeditar en su formato original estos dos álbumes? ¿Es solamente porque piensas que su música era estéticamente cercana a la tuya?

CHRIS CUTLER.- Conozco el grupo **Faust** desde que **Henry Cow** hizo una gira con ellos en 1973. Los dos estábamos en *Virgin* en la época. Dos de los miembros del grupo [**Faust**] no pudieron estar, fueron **Peter Blegvad** y **Uli Trepte** quienes les reemplazaron, únicamente para esta gira. Yo había escuchado mucho sus dos primeros álbumes cuando se publicaron, y siempre pensé que son clásicos. Ningún otro grupo alemán fue tan radical, y nadie ha tenido tiempo como para ocuparse de estos discos. *Polydor* les había prestado una casa y un estudio en el campo, así como un ingeniero de sonido profesional, **Kurt Graupner**, y esto durante un año, sin contrapartida. Su mánager, **Uwe Nettelbeck**, estaba más interesado en el arte que en el éxito comercial, aunque él pensara que los dos no fueran forzosamente exclusivos entre sí: había prometido a *Polydor* que **Faust** serían los **Beatles** alemanes.... Él, **Faust**, **Graupner** y toda esa época contribuyeron a crear una excelente combinación y produjo fantásticos resultados. Cuando los LP´s se agotaron y descubrí que *Polydor* ya no tenía ningún interés, pedí una licencia por los dos y los di a conocer en el sello *Recommended*. Un debut perfecto para lo que nos habíamos fijado como objetivo: arte y calidad. Esa fue la razón.



EL CHAMBERLIN.- ¿Cuál fue vuestra relación con el grupo?

C.C..- Después de esta gira, **Faust** explotó. Mantuve contacto principalmente con **Jean-Hervé Péron,** pero tuve igualmente entre las manos todo el material inédito de **Faust** grabado por **Uwe Nettlebeck** un par de años más tarde, incluso ***The Munich Tapes*** que el grupo había realizado después de su separación y que nadie había publicado. Recuerdo que durante un concierto de **Cassiber** en Hamburgo **Zappi** (**Werner Diermaier**), que vivía allí, entró precipitadamente en su casa buscando su batería que él montó mientras que nosotros disfrutábamos y nos reunimos al acabar el concierto (1). Después de haber reeditado los álbumes de **Faust**, el grupo se volvió a juntar y toqué con ellos una o dos veces. **Jean-Hervé** y yo hemos hecho diferentes cosas juntos durante años, y los dos formamos parte de **Jump for Joy!** (con **Zappi**, **Geraldine Swayne**, **Geoff Leigh** y **Yumi Hara**).

Lo menos que se puede decir es que este primer disco, portada y vinilo transparentes con la única ilustración de portada de una radiografía de un antebrazo elevado con el puño cerrado, intrigará y desarrollará una polémica en cuanto a su originalidad. Pero gracias a la obstinación de algunos periodistas de revistas especializadas, **Philippe Paringaux** (***Rock´n´Folk***) o **Pascal Bussy**, la importancia del grupo